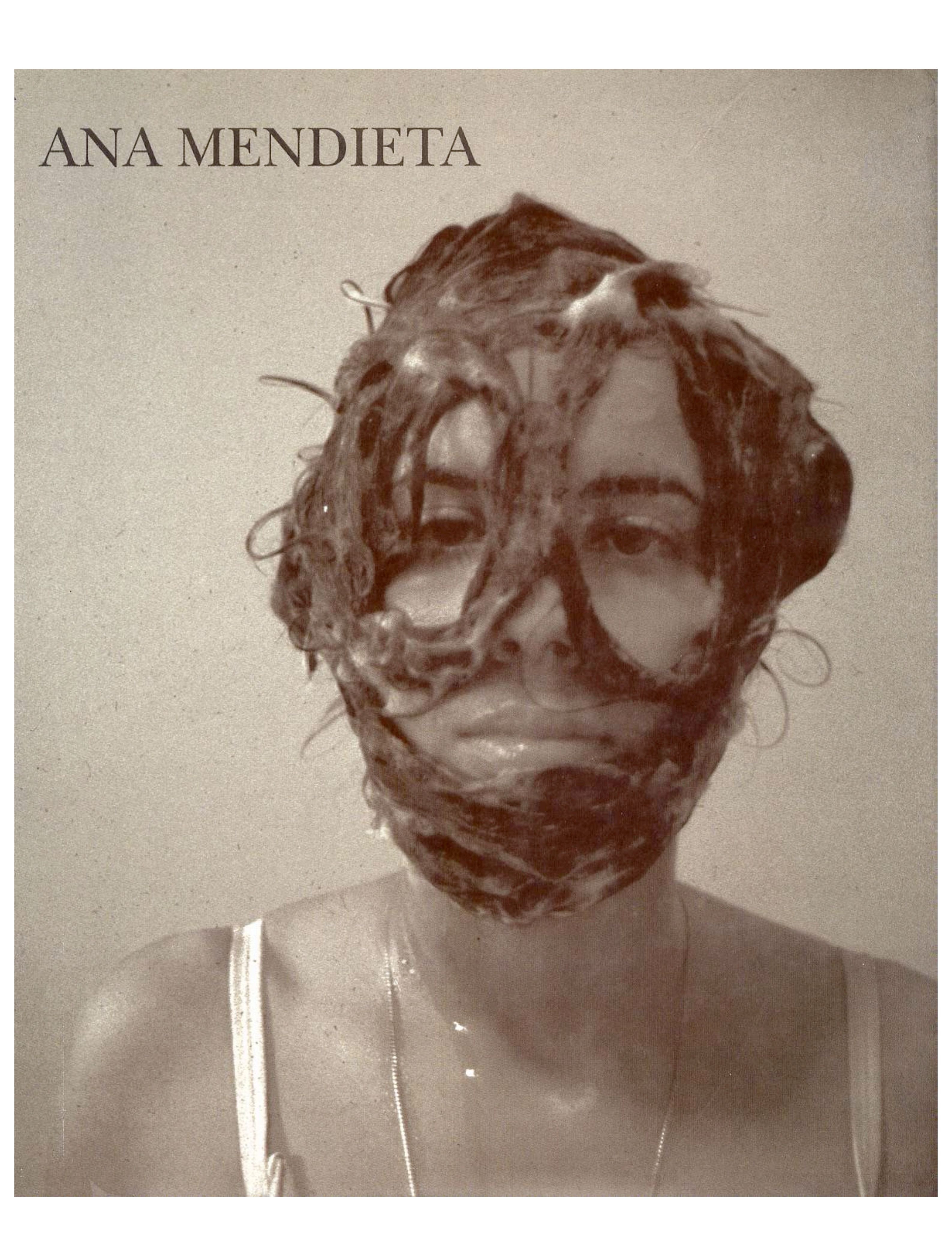

ANA MENDIETA

ANA MENDIETA

Gloria Moure

ANA MENDIETA

con textos de
Donald Kuspit, Charles Merewether,
Mary Sabbatino, Ana Mendieta,
Raquelín Mendieta

EDICIONES POLÍGRAFA

Esta obra ha sido publicada en gallego, castellano e inglés con motivo de la exposición «Ana Mendieta», organizada por el Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 23 julio - 13 octubre 1996.

EDICIONES POLÍGRAFA, S. A.
Balmes, 54 - 08007 Barcelona (España)

Concepción y dirección
Gloria Moure

Coordinación
Francisco Rei

Textos
Donald Kuspit
Ana Mendieta
Raquelín Mendieta
Charles Merewether
Gloria Moure
Mary Sabbatino

Documentación
Elena Fabeiro
Iñaki Martínez

Traducciones
Mela Dávila
Ramón Ibero
Stéphanie Jennings
Richard Rees

Diseño gráfico
Signum Diseño

Fotomecánica
Alfacrom, Barcelona

Fotocomposición
Dimanor

Impresión
La Polígrafa, S. L., Barcelona

ISBN 84-343-0820-7
Dep. Legal: B. 33.417 - 1996
(Printed in Spain)

Índice

Prólogo

Con la organización de la antológica de Ana Mendieta, el Centro Galego de Arte Contemporánea no sólo cubre el objetivo de valorar la creatividad de una artista próxima a nuestra cultura y a muchas otras hermanas, sino que viene a satisfacer un interés común a toda la cultura occidental por un personaje y por una trayectoria de creación tan inquietante como interesante. Muestra prístina del mestizaje cultural, Ana Mendieta reunió en su obra la tragedia y la alegría, la soledad y la comunión con todas las cosas, la nostalgia del pasado y la afirmación optimista del futuro.

La exposición va más allá de una pura semblanza histórica y busca subrayar la valía y la contemporaneidad de esta artista que, injustamente, nos dejó demasiado pronto.

La muestra ha supuesto una tarea ardua, que no habría podido llevarse a cabo sin la entusiasta ayuda de Raquelín Mendieta y de Mary Sabbatino, sin olvidar la inestimable labor de Christine De Metruis de la Galerie Lelong de Nueva York. Por otra parte, poco podría haberse hecho sin contar con la generosidad de los coleccionistas, privados y públicos, que han prestado sus obras.

He de mencionar también; del Servicio de Exposiciones del CGAC, el trabajo de Francisco Rei, coordinador de la exposición y de la publicación, así como la eficiente colaboración de Mª Xesús Busto, Stéphanie Jennings y Konstanze Müller.

Vaya también mi agradecimiento para Charles Merewether, Donald Kuspit y Mary Sabbatino por sus magníficas contribuciones teóricas para la publicación que acompaña este importante evento, así como para Elena Fabeiro e Iñaki Martínez por el excelente trabajo de documentación realizado.

No quisiera finalizar, sin hacer extensivo mi agradecimiento a Jürgen Harten, de la Kunsthalle de Düsseldorf; a Manuel J. Borja-Villel, de la Fundació Antoni Tàpies, a Paul Schimel, del Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Angeles, a Suzanne Delehanty, del Center for the Fine Arts de Miami, que han mostrado desde el primer momento un apoyo y entusiasmo que van más allá de la mera colaboración institucional.

Gloria Moure

Ana Mendieta

Gloria Moure

No hay duda de que la vida y la trayectoria creativa de Ana Mendieta tiene un tinte dramático, ni de que su óbito inesperado y violento dejó para siempre en el arte contemporáneo un poso de estupor. Eso no quiere decir, sin embargo, que su aproximación creativa fuese muy diferente de la de sus coetáneos de extracción cultural europea o anglosajona. Frases suyas como aquella lapidaria en la que confesaba que de no ser artista hubiera sido criminal no deben sacarse de contexto, entre otras cosas, porque en ella se trasluce una amarga verdad que nos afecta a todos un día u otro. Además, su intensa concienciación política, absolutamente privada, en torno a su circunstancia personal, jamás causó que sus obras cayeran en particularismos autobiográficos y, mucho menos, en el panfletarismo demagógico.

De todos modos, difícilmente puede entenderse el arte y su esencia poética, sin admitir una necesaria y lúcida radicalidad, y sin reconocer el carácter fronterizo de la práctica configurativa. El ansia creativa supone tratar de apreciar la realidad de alguna manera, y, desde luego, interferir sensiblemente con ella. Esto significa estar disponible para inmiscuirse en todos los territorios donde el criterio puede ejercerse, es decir, y sobre todo hoy en día, en todos los ámbitos del conocimiento. Esta evidencia irrenunciable lleva al creador al ámbito político mal que le pese, si ese es el caso, y esto con independencia del contexto en el que se esté moviendo.

Desde luego, ese compromiso de autenticidad que el artista ha de seguir si se respeta a sí mismo, puede tener muy distinto cariz según el caldo de cultivo que esté removiendo. Si la realidad que el creador viene a alterar o a extender es el complejo entramado sociocultural de las comunidades occidentales desarrolladas, expertas en banalizarlo todo de una manera subliminal y aparentemente moderada, mientras se empobrecen espiritualmente con extraño e irracional empecinamiento, creando para ello realidades virtuales de todo tipo, la acción creadora ha de ser probablemente muy sofisticada, para evitar que sea absorbida o ignorada. Esto significa que en los circuitos artísticos e intelectuales de los países desarrollados, es decir, en la superestructura que a veces cuestiona al poder, pero que otras lo adula y soporta, la autenticidad implicará un precario y oscilante equilibrio entre la marginalidad y la iniquidad del pacto mefistofélico, por utilizar la referencia fáustica de la propia Ana Mendieta, perfecta conocedora de las tramas superestructurales a pesar de su corta vida. En cambio, si se trata de realidades que la sociedad opulenta marginaliza, como por ejemplo, la situación dramática de los países en vías de desarrollo o la penuria y la opresión de las minorías de todo tipo, la intervención del artista tiene amplio campo para su radicalidad, aunque a riesgo, también hay que decirlo, de servir de instrumento de satisfacción para

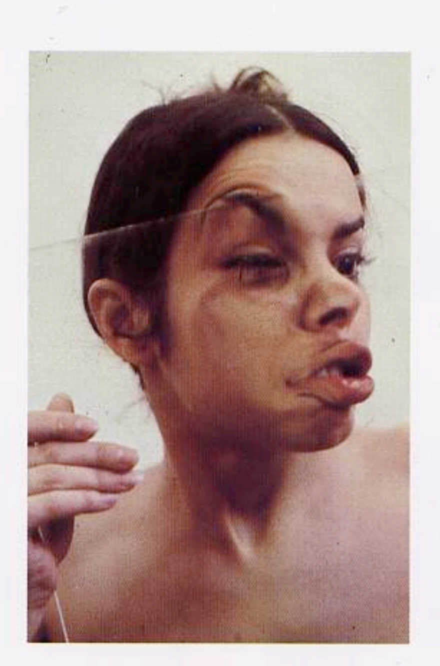


1-8. *Facial Cosmetic Variations,* University of Iowa, Iowa, 1972. [cat. 1]

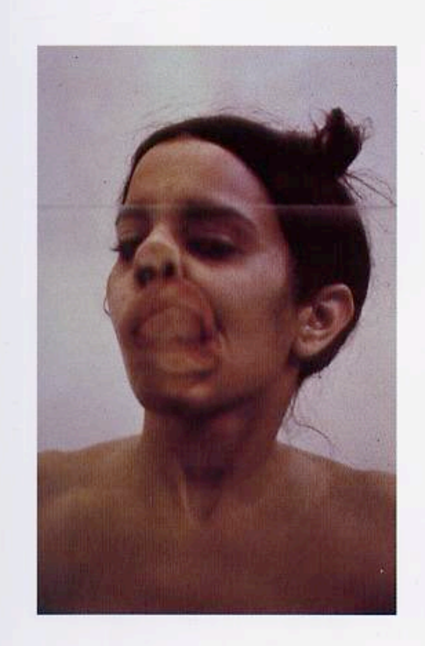




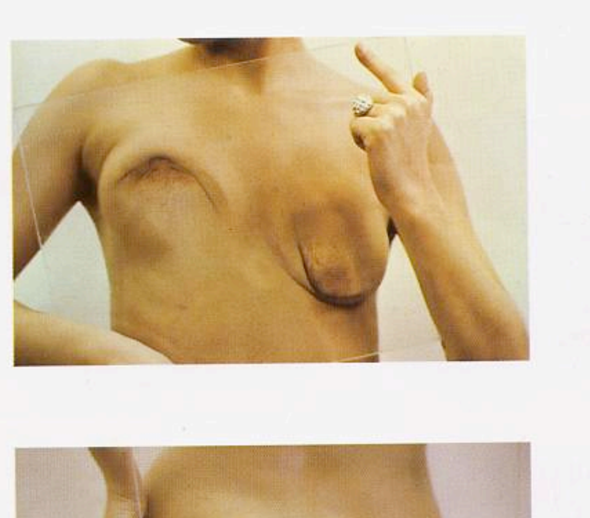
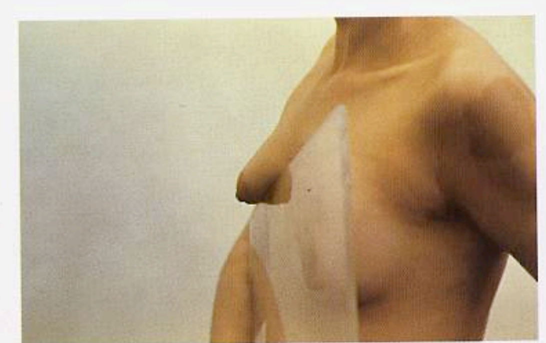
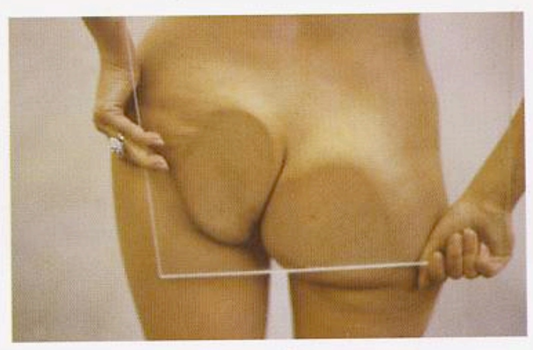





9-21. *Glass on Body*, University of Iowa, Iowa, 1972. [cat. 2]










la típica mala conciencia pequeñoburguesa, que este estamento social suele acarrear con entereza casi administrativa. En cualquier caso, ambas situaciones, aunque requieran un talante creativo diferente, son reflejo de un mismo discurso, la primera, en el centro del esquema cultural predominante, la segunda, en las fronteras del mismo y donde mejor se destacan sus vergüenzas, sus miserias y su crueldad.

La alienación del individuo respecto a sus posibilidades de experiencia directa y genéricamente respecto a la realidad toda, continúa siendo el lema supremo de la cultura occidental. La mayoría de los creadores más contemporáneos incide en esta persistente situación a pesar de que los defectos intrínsecos a las luces de la modernidad llevan ya casi treinta años poniéndose en cuestión. Ciertamente, las cargadas alforjas ideológicas de la vanguardia histórica, repletas de optimismo, vinieron a cercenar con gran soberbia la relación entre los sujetos y los objetos que les circundan y justifican sus vidas, ordenando con su *dictat* una realidad separada, perfecta y autónoma. Pero ahora que los soportes ideológicos han caído y los seres no pueden tomar su escala de valores de prestado, resulta que permanecen en el aislamiento o, lo que es peor, se ven reflejados en una realidad figurada que el propio entramado sociocultural configura sin cesar para su propia supervivencia. Algunos incautos asimilan la referida alienación provocada por el optimismo moderno a la ideología marxista, con lo que esperan que ahora que parece que las formas y los hábitos conservadores han pasado a predominar, la problemática haya desaparecido, pero no sólo permanece sino que se agranda, sencillamente porque el vacío dejado por la obsolescencia ideológica no ha venido a colmarse con la exigencia moral individual, pues la mayoría de las personas parecen querer asumir la libertad en la forma y no en el fondo.

Hace ya mucho tiempo que el enfoque marxista de la superestructura al servicio de las relaciones de producción y de la lucha de clases se mostró no sólo inoperante sino tendencioso. Es el dominio de la superestructura, es decir, de la cultura y su entramado lo que realmente importa. No es esencial la guerra en sí, sino cómo se informa sobre ella; no importa el precio de un producto, sino el talante y la imagen que implica el comprarlo; hay que manipular la cultura para convertir a los consumidores en lotófagos que se evadan de la vivencia real y poder robarles hasta la capacidad de sorprenderse. Si reflexiona un poco el lector en lo que los medios le escupen a la cara diariamente y en el cerco opresivo que la publicidad establece a su alrededor, convendrá en que estoy en lo cierto. Sin embargo, por otra parte, la cultura es defensa para todo individuo y desde luego arma arrojadiza para los creadores. Lo más ingrato de todo es que para localizar esta auténtica conspiración de los necios no hace falta invocar poderes fácticos superiores que conspiran continuamente

contra la humanidad, sino que basta con constatar que es la misma sociedad moderna en su conjunto, cada uno con su granito de arena, la que ha creado su propio Leviatán que la devora y la empobrece.

Debido a su circunstancia personal, Ana Mendieta vivió dolorosamente esa alienación moderna que parece inexorable e invencible, en su expresión más cruda; fuese como mujer en una sociedad descarada y pornográficamente machista, fuese como cubana en un exilio donde el ser hispano significa todavía ser un ciudadano de segundo orden. Aún peor, ni siquiera pudo completar una infancia feliz en el seno de una familia extremadamente cohesionada, porque tal posibilidad fue cortada de cuajo, al ser súbitamente enviada a los Estados Unidos. Sin embargo, no se abandonó a la conmiseración ni al lamento, ni se dejó llevar por el amargo rencor. Todo lo contrario, universalizó con excepcional lucidez su dramática circunstancia y supo conectar ésta con el devenir global de la cultura que casualmente la había acogido. Su paso por la universidad de Iowa resultó ser determinante, porque facilitó en gran manera la concreción de sus ansias creativas. Finalizó sus estudios cuando despuntaban los setenta, en un contexto extraordinariamente libertario en lo que se refiere a las prácticas configurativas. La objetualidad de la obra de arte, característica hasta entonces esencial, pasó a flexibilizar su definición para incluir la experiencia y la acción del propio creador y de las audiencias, además de la contingencia de su misma materialidad. La obra de arte en sí se convirtió en interferencia e interacción paisajísticas tanto estáticas como dinámicas. La "ajenidad" que impregnaba a la creación artística desde el inicio del siglo, es decir, el concepto de obra autónoma respecto al creador y al perceptor, saltó en pedazos con inusitada violencia en un ambiente de clamorosa radicalidad. Como la propia Ana Mendieta reflexionaba, estaba claro, como lo está ahora añadiría yo, "que la función del intelectual no es un privilegio sino un derecho; [...] y no un regalo sino un compromiso" [...] por ello [...]" la lucha por la cultura es la lucha por la vida". Sin duda acotó su territorio de creación con puntería certera.

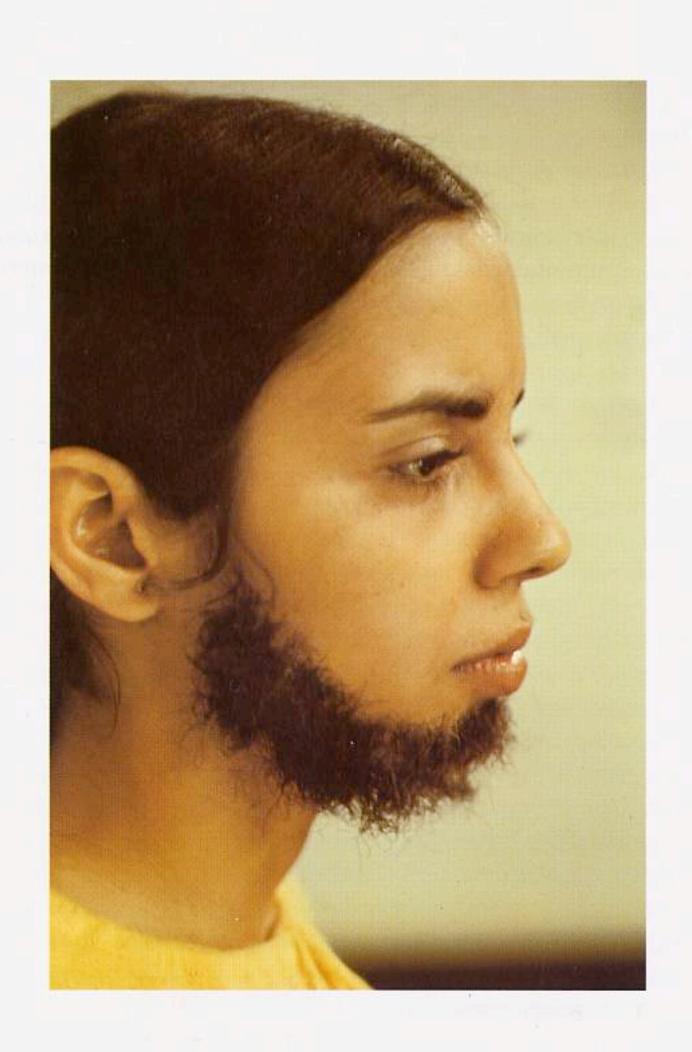
Siempre consideró su circunstancia como una excrecencia marginal, como una manifestación a la vez real y simbólica de un fenómeno mucho mayor, que amenazaba con engullir su identidad, presionándola como a todos los demás, hacia el anonimato y la nada. Ese fenómeno era al mismo tiempo histórico y contemporáneo. Era obvio que en los países tercermundistas, la violencia directa de antaño había sido sustituida por el predominio tecnológico y cultural, ya que ésas eran armas mucho más fructíferas y efectivas de sometimiento. En sus propias palabras, la estrategia consistía en "simplificar, distorsionar y banalizar para poder imponer un estilo de vida". Por lo tanto, la cultura occidental de la segunda mitad del siglo, convertida ya en pura comunicación, era el eje táctico, mientras que








22-28. *Facial Hair Transplant,* University of Iowa, Iowa 1972. [cat. 3]



la homogeneización, o sea, la destrucción de la diferencia, se constituía en objetivo supremo. Se dio cuenta de que ese devenir abyecto estaba por encima de las ideologías y que era desde luego una ley general en la sociedad norteamericana a la que azarosamente había ido a parar. Debió sentirse entre feliz y desconfiada cuando al finalizar los setenta, algunos intelectuales, la mayoría epígonos espurios, comenzaron a rasgarse las vestiduras ante los supuestos errores de la modernidad, que de hecho el arte contemporáneo había anunciado con sobrada antelación. Es muy probable que ella hubiese concluido hacía tiempo que el progreso no existía, que la historia, en un sentido lineal, tampoco, y que había que luchar por la diferencia desde el interior de un devenir natural dudosamente determinista. Seguro que, como Acconci y como Burden, tenía el convencimiento de que el lenguaje y el conocimiento eran a la vez libertad y opresión, en tanto en cuanto constituían las armas más preciadas tanto del poderoso como del oprimido. No renegaba de ellos ni del artificio, pero eligió para expresarse una aproximación creativa que obedecía a pies juntillas a una especie de ecología de la condición humana y que suponía una concepción holista e integradora de todas las cosas. Se dio cuenta con júbilo, de que su formación artística libertaria encajaba punto por punto con su historia personal. Por eso profundizó en el arte de acción sin voluntad alguna de chamanismo demiúrgico, ya que no precisaba objetivizar nada, pues su existencia ya tenía de por sí esa cualidad, siempre que se mantuviese fuera de la anécdota y de la narrativa; es decir, si era estricta en circunscribir sus acciones a lo plástico y, como tales, constituirlas en abstracciones metafóricas, al fin y al cabo, como cualquier objeto. Sin embargo, precisamente porque percibió que se reunían en ella en extraña simbiosis, lo particular y lo general, lo específico y lo genérico, rechazó el desarraigo y concentró su interés en los signos y en los arquetipos de lo que le era próximo, de sus raíces, que permanecían en ella con toda su fuerza, a pesar de haber sido empujada inopinadamente a la extranjería y al nomadismo. Reconoció, siempre sin ambajes, que a través de sus esculturas afirmaba "sus lazos emocionales con la naturaleza", pero también decía que "no conceptuaba la cultura de otro modo". Perseguía que las audiencias especulasen sobre su propia experiencia al observar la metáfora unitaria que constituían sus obras. El utilizar su cuerpo era como una técnica de inmersión, como un tocar fondo catárquico, que le hacía trascenderse a sí misma para subrayar la "inmediatez y la eternidad" del flujo vital colectivo. Sentía en sí misma con entusiamo la energía que le impelía a "restablecer la unión con el universo", del que había sido expulsada sin razón. En este sentido, la conciencia de su femineidad reforzaba su actitud claramente vitalista. La explosión del *body art* fue en este caso una coincidencia histórica, pero para Ana Mendieta esa coincidencia era mucho más que una cuestión estética. La interferencia corpórea con la naturaleza estaba en el centro de la evolución del arte contemporáneo en los años

en que ella estudió y durante sus primeros pasos como creadora, pero para ella tenía un lado emocional e íntimo, lo cual posibilitaba su realización total.

La síntesis ecológico-espiritual que fundamentaba su aproximación creativa y la proyección de la misma en sus acciones, solucionaba además muchas cosas desde el punto de vista composicional. Ella tenía un gran temor al exceso de formalización, especialmente cuando se trataba de intervenciones en el paisaje natural. La derivación hacia lo formal es un mal endémico del arte norteamericano, especialmente acusado en su vertiente más fundamentalista. Cuando se examinan las diapositivas inéditas sobre las *performances* de Ana Mendieta, llevadas a cabo durante el primer quinquenio de los setenta, en algunas de ellas ya se revela con claridad la conexión con ritos, prácticas y creencias antillanas, como *Feathers on a Woman* u otra en la que la artista procede a cortarle el pescuezo a una gallina. Sin embargo hay algunas, en que la agresión o la referencia simbólica es mucho menos específica; como aquella en la que se cubre el cuerpo con un sudario negro, u otra en que sucesivamente presiona partes de su cuerpo contra un cristal; o cuando simplemente deja la huella de sus formas en sudarios blancos. Con esta diferenciación, quiero destacar que las reservas de Ana Mendieta respecto a los peligros del formalismo encajan, además de con su voluntad de creación, con el proceso de revisión que se vivía entonces intensamente en un buen número de universidades norteamericanas; Iowa entre ellas. Las agresiones en el propio cuerpo que señalados artistas practicaban se tomaron a menudo a la ligera y se catalogaron rápidamente como resentimientos freudianos o como travesuras burguesas de *enfant terrible*; sin embargo, los fundamentos de lo que estaba ocurriendo en los ambientes del *performance* de entonces eran mucho más importantes y esenciales de lo que podía parecer a primera vista. El proceso para llegar ahí había sido muy largo y de hecho había comenzado cuando el arte contemporáneo trascendió la opresión de la mimesis representativa, para regirse por la configurativa; es decir, no imitar formalmente la naturaleza sino paralelizar sus procesos no deterministas de creación. En consecuencia, la tarea del artista se desdobló en dos aspectos diferentes y a menudo contradictorios sobre los que era preciso decidir, para establecer los criterios composicionales que tenían que regir cada obra en concreto; por un lado, la formalización, por otro, la presentación. Lo que ocurre en el período convulso intelectualmente durante el que Ana Mendieta se forma, es que los artistas deciden partir de cero en términos configurativos. Para ello subsumen la objetualidad de la obra de arte en su cuerpo y en sus acciones, apurando hasta el límite las convenciones vigentes de lo que se considera artístico, preguntándose cómo podía formalizarse lo que en cada caso se quería presentar e introduciéndose al mismo tiempo en las claves profundas de los procesos perceptivos, a la par que huían de toda polución lingüística indeseada. De este modo, se cubrían









29-34. *Death of a Chicken*, University of Iowa, Iowa, 1972. [cat. 5]





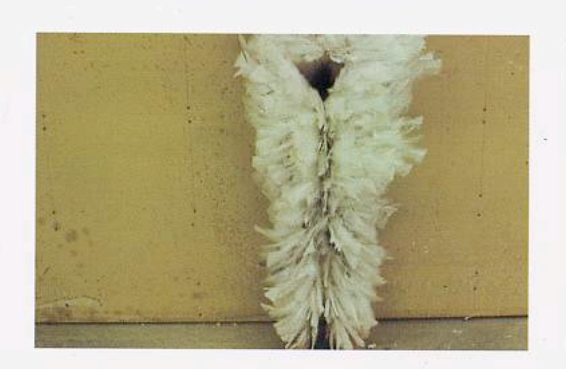



35-44. *Feathers on a Woman*, University of Iowa, Iowa, 1972.
[cat. 4]











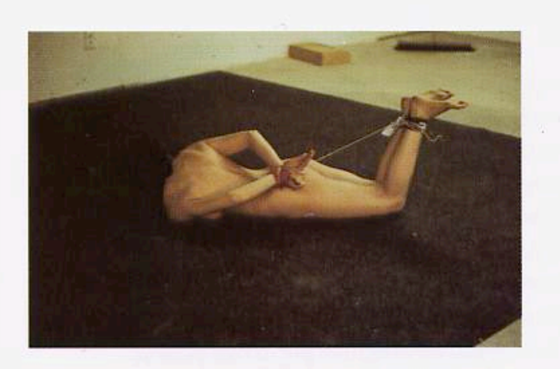






dos objetivos simultáneamente: primero, luchar contra la "alteridad" de la obra de arte y las incursiones en el *Kitsch* que esa separación implicaba; segundo, el artista reconocía a la cultura como un ámbito y una compleja red de ejercicio del poder, y por lo tanto, procedía a la apropiación de su parcela. Esta fase de florecimiento del *performance art* permanece vigente en parte hoy de un modo puro, es decir, tal como comenzó, pero como, a la vez que una nueva aproximación metodológica a la creación, era también el nódulo de un proceso de revisión creativa de enormes proporciones, muchos artistas que lo practicaron diluyeron sus valiosísimas experiencias en otros planteamientos diferentes o, incluso, en otras disciplinas. Ana Mendieta, por la particularidad de sus especiales circunstancias vitales y la coincidencia con sus ansias creativas que ya he subrayado repetidas veces en este texto, logró una irrepetible síntesis que relacionaba sus acciones con la forma (silueta) de su cuerpo, con el *land art* y con los signos arquetípicos y esotéricos de religiones sincréticas y de ritos primitivos. Sus obras, hasta las más radicales, pusieron de manifiesto desde un principio un cuidado y consistente equilibrio entre formalización y presentación. Su silueta en vivo, o la huella de la misma en positivo o negativo vinieron a solucionar con efectividad esa problemática dual, para muchos insuperable. Pero como ya he dicho, la metáfora integradora de la alianza de su cuerpo con el paisaje, enfatizada por el barro o cualquier otro material u objeto, formaba parte de una querencia más global que una pura contestación ecológica en el sentido físico. Su discurso era mucho más amplio y trataba de aprehender una comunión más ambiciosa, de orden anímico y espiritual. Por ello, Ana Mendieta ampliaba las connotaciones naturalistas con formalizaciones superpuestas extraídas de la antropología y de la historia, y siempre relacionadas con sus propios orígenes culturales. Exploró para ello la riquísima tradición de la santería, sincretismo cubano que mezcla la simbología animista de los cultos del África Occidental (yoruba) con la iconografía más recalcitrante del catolicismo contrarreformista español. Hay que destacar al respecto, precisamente para diferenciarla, que esta recurrencia sígnica no constituye un apoyo culto e intelectualizado al estilo de las querencias totémicas de los cubistas o de la pureza sensible de Paul Klee, sino de algo más epidérmico, interior y casi biológico. Esto no quiere decir que no hubiese un sustrato intelectual sólido en la utilización de esas connotaciones mágicas relacionadas con culturas marginales u olvidadas. Por su formación, Ana Mendieta convenía seguramente en que la aparición del *logos* y de la escritura supuso una escisión progresiva entre el conocimiento puramente intelectual y especulativo por un lado, y el sensible, por otro. Sin embargo, cuando recrea el fetichismo cubano o la galaxia sígnica precolombina, expresa su sentimiento y no sólo su convencimiento de que antaño, "las primitivas culturas y también su arte, estaban más cercanas

de lo que están ahora de la naturaleza, lo cual unía sus emociones a un conocimiento interior y ocasionaba que ese conocimiento esencial y en paz con el entorno se transmitiera a las imágenes y a los objetos que creaban". Por lo tanto, en el caso de Ana Mendieta no se trataba del descubrimiento de la forma óptima desde el punto de vista estético, entendida como aquella en que la forma, la percepción y la idea configurativa coincidiesen inseparablemente, delimitando al máximo la frontera entre los espacios lingüístico y sensible, tal como han venido exigiendo los fundamentalistas de la modernidad mal entendida, sino de reunir signos, símbolos, lenguaje, paisaje, naturaleza y artificio desde una perspectiva poética absolutamente plástica e integradora, coincidiendo así con sus ansias creativas iniciales, sin intermedios intelectualizantes. Siluetas, huellas ígneas, velas, raíces centenarias, tumbas milenarias, abalorios, plumas de ave, sangre, fértiles ríos, cuerpos generosos y signos misteriosos, conformaban materialmente los deseos y las inquietudes de Ana Mendieta y nos transmitían sus carencias, sus fantasmas y sus esperanzas, a la vez que descubría y nos hacía patentes los de todos nosotros. Leyendo sus notas más técnicas, se constata cuán prudente y precavida era a la hora de concretar sus impulsos configuradores, que eran muy potentes. Su compromiso fue radical, como sus obras demuestran, pero no debemos circunscribirlo a una época ni a una generación, sino al que todo artista debe asumir si es que quiere ser tal. El panteísmo que ella invocaba románticamente, evocando y utilizando iconografías arcaicas y religiosas, no apelaba al animismo en el sentido de una vuelta atrás, sino a una recuperación del sentido místico y mágico de la vida, a través de la emoción y del sentimiento erótico que la unión con la naturaleza nos proporciona de una manera refleja, justamente cuando nuestro nivel de conocimiento supera el tamiz de las teologías y de las ideologías. Precisamente, el hecho de que Ana Mendieta utilizase su cuerpo, o la huella del mismo tan a menudo, tiene que ver con ese sentimiento y constituye por eso un aspecto crucial de su obra. Ese sentimiento erótico al que aquí me refiero es difícilmente expresable porque sobrepasa las dimensiones que con sus parámetros trata de articular el lenguaje. Sólo el cuerpo, en tanto en cuanto es una unidad alingüística de conciencia y la actividad artística en tanto en cuanto poetiza sobre los objetos, tienen acceso a esa comunión de nuestro yo con el mundo exterior que Ana Mendieta perseguía con firmeza. Por eso sus obras reunían ambas cosas con tanta claridad. De naturaleza optimista, se veía a sí misma como a una arqueología de una felicidad por venir, definida a partir de un vitalismo total todavía hoy desconocido. No estoy segura de que ese optimismo tuviera más fundamento que el ferviente deseo que nos reveló sin pudor, pero al menos es justo reconocer su valentía y el modo como la expresó plástica y humanamente.









45-48. *Tied-Up Woman*, University of Iowa, Iowa, 1973. [cat. 6]

Ana Mendieta, cuerpo autónomo

Donald Kuspit

Oscuridad de la noche, madre nuestra, ¿estás aquí para vigilar?
Esquilo, *Euménides*

Desde los comienzos de la actividad artística de Ana Mendieta, el cuerpo, su propio cuerpo, estuvo presente: era su tema, su obsesión, su carga principal. Ya en tres *performances* realizadas en 1972, cuando tenía veinticuatro años, Mendieta trabajó con el cuerpo femenino como objeto autónomo, liberado del deseo masculino pero todavía infectado por él, todavía una víctima. La obra artística de Mendieta puede contemplarse como la búsqueda de los medios para liberar al cuerpo del deseo que lo enterraba vivo.

Las *performances* de Mendieta guardan una estrecha relación entre sí: en *Venus generosa* y *Feathers on a Woman*, Mendieta cubre de plumas de pollo el cuerpo de una mujer joven. Las plumas blancas ocultan su carne rápidamente, dejando a la vista tan sólo sus manos y sus pies. La mujer ha perdido su humanidad y su identidad. La *Bird Transformation*, como suele llamarse al núcleo de estas *performances*, la ha degradado a un estado animal. Lo que esto significa queda claro en *Death of a Chicken*, en la que Mendieta, desnuda, —y por supuesto en la desnudez está, proverbialmente, la verdad— sacrifica ritualmente un pollo muy blanco, virginal. Sin duda, la artista se identifica con el pollo: el asesinato es un suicidio desplazado y, al mismo tiempo, una metáfora de la iniciación sexual. El pollo blanco se mancha con su propia sangre roja. Se transforma en la sábana blanca expuesta para demostrar a la comunidad curiosa que la novia era, sin lugar a dudas, virgen —tan "limpia" como la sábana— en el momento de su matrimonio. La comunidad tiene un legítimo interés en la virginidad y en el matrimonio. Ambos deben ser asegurados: la virginidad sólo puede sacrificarse al matrimonio, que es en sí mismo un sacrificio a la comunidad y a la especie, una necesidad y un ritual que son a la vez biológicos y sociológicos. La cuestión es: ¿quién es la mujer que está en el centro de este ritual público? ¿qué piensa, qué siente cuando participa en él? Puede que satisfaga las expectativas sociales, pero ¿cuáles son sus expectativas personales? Exteriormente es obediente. ¿Es una rebelde en su interior?

Las *performances* de Mendieta parecen desapasionadas, completamente prosaicas, nada misteriosas. Es como si ella fuese una sonámbula ejecutando un ritual sagrado. Pero el significado de estas *performances* es





49-55. *Rape Scene*, apartamento de Ana Mendieta, Iowa, 1973. [cat. 7]






ambiguo: algo se pierde, y probablemente algo se gana; se trata de una experiencia emocionalmente rica que hace madurar, es decir, la expansión y el descubrimiento verdadero de la feminidad. Al ser penetrada sexualmente por un hombre, la mujer, supuestamente, realiza su verdadero ser, la diferencia de su cuerpo, su poder especial y su atractivo; pero, al mismo tiempo, la mujer se siente y es escogida como víctima, reducida sólo a un cuerpo, apreciada sólo como cuerpo. Se hace consciente de la identidad que la naturaleza le ha dado al mismo tiempo que se le niega su individualidad, su personalidad. La experiencia sexual es, al fin y al cabo, una transformación misteriosa, para lo bueno y para lo malo. A pesar de ser tan efímera, cambia completamente la percepción que la mujer tiene de sí misma y su relación con la sociedad.

Pero hay algo peculiar en las *performances* de Mendieta: tomadas en conjunto, *Bird Transformation* y *Death of a Chicken* la muestran a la vez como hombre y mujer. Ella es, en ambas *performances*, el miembro activo de la pareja, lo masculino: unta el cuerpo desnudo y pasivo de la mujer con las plumas blancas y brillantes —un traje de novia burlesco—, y mata al desvalido pollo hembra. Al mismo tiempo es el pollo inocente, la joven sacrificada en el altar de la sexualidad, la joven que recuerda y vuelve a representar y quizás a experimentar emocionalmente su primera y traumática experiencia sexual. Lo que podría parecer grandiosidad y envalentonamiento por parte de Mendieta es, en realidad, un intento de abarcar en su totalidad una experiencia vital primitiva e ineludible, de aprehenderla en todas sus contradicciones y en su complejidad. Mendieta quiere experimentarlo desde los dos lados, como sugiere el hecho de que en *Bird Transformation* aparece vestida y ocultando su feminidad, mientras que en *Death of a Chicken* está desnuda y su cuerpo de mujer es patente. No se trata simplemente de una presentación irónica de bisexualidad psíquica y tal vez física, sino de un intento de ver el cuerpo de la mujer desde las caras opuestas de la ecuación sexual: desde la del hombre, que "usa y abusa" del cuerpo femenino, y desde la de la mujer, que es dueña del cuerpo y que sufre voluntaria e involuntariamente, de una forma ambivalente, su apropiación, apropiación que se experimenta como una violación brutal, como sugiere la *performance Rape Scene* que la artista realizó en 1973. Mendieta desea ser plenamente consciente de algo que normalmente es inconsciente y se soporta en silencio, y la única forma de lograrlo es ser hombre y mujer al mismo tiempo, experimentar el terror de la sexualidad de la forma en que lo hace cada uno de ellos. De este modo, Mendieta quiere conservar el destino de su cuerpo en sus propias manos. Va en busca del reconocimiento de uno mismo a través del reconocimiento del cuerpo. Si, como dijo Freud, el primer ego es el ego corporal, entonces el ego se conoce primero a través del cuerpo.

Debe enfatizarse la sobriedad impávida y la resolución de la búsqueda que Mendieta emprende, en la que radica el contenido de sus metafóricas *performances*. Éstas son una especie de ejercicio de yoga de auto-control y autodeterminación. Constituyen un intento de alcanzar autonomía psicológica, desafiando la dependencia existencial del cuerpo físico en el acto mismo de reconocimiento de tal dependencia y del carácter eminentemente físico del cuerpo.

Mendieta quiere separarse de su cuerpo de mujer —representa esa separación al destruir el pollo simbólico— al mismo tiempo que respeta su derecho a la existencia de un modo sencillo y confiado. Las *performances* de Mendieta no son exhibicionismo normal y corriente, algo tan presente en nuestra sociedad del espectáculo, sino exhibicionismo paradójico, místico; un exhibicionismo cuya ambición es trascender el cuerpo que se exhibe en el acto mismo de mostrarlo como fundamento ineludible del ser humano. Sus *performances* rebosan de una fuerza de voluntad extraordinaria y, al mismo tiempo, de sumisión al destino, que aparece bajo el disfraz del cuerpo.

La muerte, como demostración de la vulnerabilidad del cuerpo, y, al mismo tiempo, oportunidad de resurrección psíquica —una oportunidad para liberarse del cuerpo y del mundo y triunfar, así, sobre la muerte, si bien sólo en la imaginación— son sus preocupaciones constantes. Mendieta es una *body artist*, y representa el cuerpo como muerte y recuerdo viviente al mismo tiempo, como silueta superviviente —un cuerpo transfigurado—, aludiendo al título de su famosa serie de *Siluetas*, realizada entre 1973 y 1980. Representa su experiencia ambivalente del cuerpo genérico al igual que la experiencia de su cuerpo de mujer en particular. Para ella, el cuerpo es simultáneamente sustancia y sombra esquiva. Uno lo posee, pero él posee a uno y gobierna sus emociones. ¿Es el ego de uno, acaso, algo más que su sombra interna? Ésta es otra cuestión que plantea Mendieta.

La obra de Mendieta, en mi opinión, es profundamente religiosa, escatológica. Ello no es sólo debido a su fascinación por la santería, una religión primitiva en cuyos ritos se practican sacrificios animales, sino también al hecho de que la artista experimenta el cuerpo como un espacio sagrado, una especie de catedral en la que la consciencia puede remontarse hasta las alturas. Una y otra vez la vemos transformar el cuerpo físico en una presencia espiritual, es decir, una imponente ausencia, una silueta obsesiva, persistente. Su producción artística está impregnada por una fuerte sensación de la necesidad de lo sagrado, entendido como estado mental que puede resistir las presiones del mundo secular. Mendieta quiere reconsagrar el cuerpo, es decir, restaurar la percepción de él como un milagro, y así rescatar




56-66. *People Looking at Blood. Moffit,* Iowa, 1973. [cat. 8]














230


230



el valor que perdió al ser reducido a una especie de máquina, al ser modernizado, por así decir. En sus obras el cuerpo se vuelve cada vez menos diferenciado, cada vez más grandiosamente simplificado y emblemático, y finalmente se convierte en un aura vital, una abstracción espectral de la vida orgánica. El cuerpo místico de Mendieta está en oposición al cuerpo tal y como es concebido por la ciencia. El suyo es el cuerpo experimentado desde el interior, más que el cuerpo comprendido desde el exterior. Sus obras constituyen un intento de demostrar que el cuerpo de la mujer es sagrado, no profano como lo han concebido el hombre y la ciencia.

La vida orgánica está presente, implícita o explícitamente, en toda su obra. Es evidente, sobre todo, en muchas de las *Siluetas*. En la primera de ellas, realizada en 1973 en El Yagul, Oaxaca (México), Mendieta, acostada como un cadáver, con los brazos rígidos a los lados (se presenta a sí misma de la misma forma "distanciada" que actúa en *Death of a Chicken*), cubre completamente su cuerpo inerte, aparentemente muerto, con un "ramo" inmenso cuajado de frescos capullos blancos. Su cabeza, su pecho y su pubis están escondidos, como cubiertos por la planta; parecen ser el terreno del que crece, y que la disuelve. Es una imagen sorprendente: el árbol de la vida crece del cuerpo aparentemente muerto de Mendieta, alimentándose de su carne en descomposición, una concepción derivada de las representaciones medievales del misterio de la muerte y resurrección de Cristo. La vida se renueva eternamente, renace milagrosamente de la muerte. Algo similar ocurre en una *Silueta* de 1976, en la que Mendieta coloca una corona de flores rojas sobre una antigua tumba zapoteca en Oaxaca. La vida viene de la muerte y la muerte de la vida, en un ciclo eterno de la naturaleza del cual el cuerpo humano forma parte. El cuerpo femenino, que tiene el poder de dar nacimiento a la vida, "comprende" este ciclo mejor que el cuerpo masculino. El cuerpo femenino participa en él directamente, en tanto que el cuerpo masculino parece excluido de él, condenado a morir y no renacer. Al penetrar sexualmente el cuerpo femenino, el cuerpo masculino se esfuerza por apropiarse de este poder creativo, cosa que no logra hacer. El cuerpo femenino siempre pertenece al paisaje de la tierra, no importa hasta qué punto pueda ser violado y destruido, como deja claro otra de las primeras *performances*, *Mutilated Body in Landscape*, realizada en 1973.

Pero hay más de lo que se aprecia a primera vista en las experiencias sagradas de Mendieta de vida-en-la-muerte, una especie de antídoto a la experiencia secular moderna de muerte-en-vida o enfermedad hasta la muerte, como Sören Kierkegaard llamó a la angustia, esa emoción tan en contra de la vida. Una y otra vez ella se clava en la tierra, o deja en

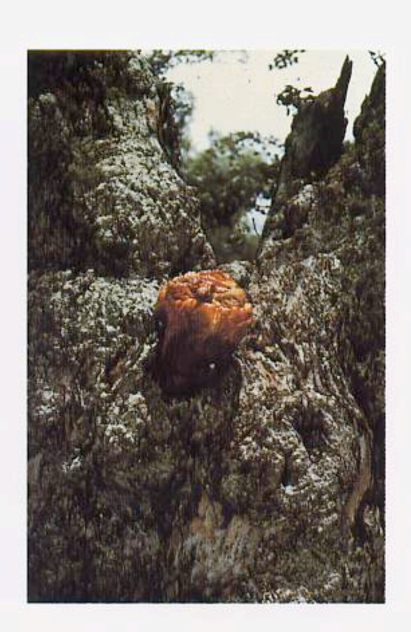
ella huellas de sí misma; a menudo, el contorno de todo su cuerpo. A veces, estas huellas adquieren la forma de una cavidad, otras veces, de un montículo. *Conjuro a Olokun-Yemayá*, otra pieza de Oaxaca de 1977, constituye un ejemplo sorprendente del primer tipo. Una obra de la serie *Fetiches*, del mismo año, realizada no en Oaxaca sino en Old Man's Creek, en Iowa City, en cuya universidad estudió arte, es un ejemplo importante del segundo grupo. En este mismo lugar, Mendieta grabó la imagen de sí misma en la orilla del riachuelo, y en 1981, en un lugar de Cuba, esculpió el perfil de su cuerpo en una pared de roca y lo rellenó de barro. En Amana, Iowa, en 1980, utilizó pólvora para prender fuego al contorno de su cuerpo, dejando los residuos chamuscados —las cenizas de su cuerpo— en una cavidad de sombra protegida por tierra levantada. En Old Man's Creek, en 1978, hizo una hoguera más impresionante, más completa, como parte de la serie *Siluetas*. Probablemente, la artista es el fénix que milagrosamente resurgirá de sus cenizas.

Acostada en la tierra o enterrada en su superficie, Mendieta siempre se disuelve en ella, se transforma en parte de ella. Sea concebida como un lugar de muerte (polvo para el polvo) o de vida (el renacimiento simbolizado por la renovación estacional de las flores), la artista se identifica completamente con la tierra. Se da enteramente a ella —se pierde en ella— con una falta de vacilación notable, más inusual todavía en tanto que sugiere que Mendieta no experimenta ninguna barrera personal ni cultural, ninguna limitación interna o social entre sí misma y la tierra. No sólo repite el ritmo natural de muerte y renacimiento con una pasión vehemente y casi morbosa, sino que se abandona extáticamente a él. ¿Es una ménade dionisíaca o una Diana virginal, o una extraña mezcla de las dos? La artista está extraordinariamente a sus anchas en la tierra, completamente desinhibida en su amor por ella, tal como se sugiere en una *performance* de la serie *Árbol de la vida*, de 1976, en la que está de pie, con los brazos levantados como si estuviese crucificada y su cuerpo desnudo completamente cubierto de barro, delante de un árbol gigante que tiene la base partida en dos gruesos troncos, diagonales invertidas que sugieren la forma de un arco gótico al revés. Si existe una criatura como la ninfa de los bosques cristiana, ella lo es; una atrevida fusión mística de cuerpo pagano y alma cristiana. El lugar donde se realiza la *performance* es una amorfa matriz de vegetación, dinámicamente verde y marrón —colores de la tierra— en la que Mendieta se funde completamente, incluso a pesar de que su cuerpo destaca en el conjunto. Una y otra vez la vemos inscribir su cuerpo en la tierra estableciendo con ella una relación mágica, peculiarmente inocente. Se absorbe a sí misma en ella, y ella la absorbe, presumiblemente con beneficios emocionales para las dos.



67. *Mutilated Body on Landscape,* Hotel Principal, Oaxaca, México, 1973. [cat. 9]

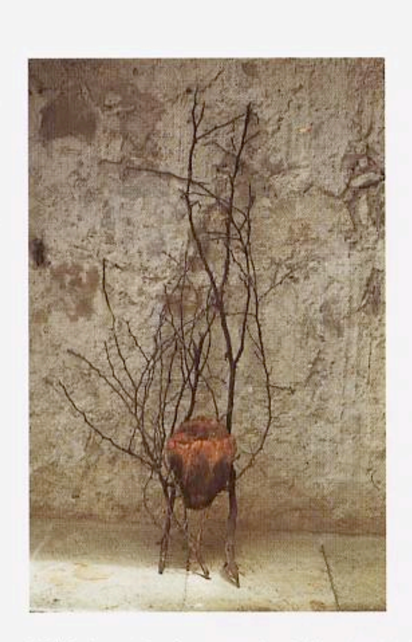




68-70. *Sin título*, México, 1973. [cat. 10]



71. *Sin título*, Hotel Principal, Oaxaca, México, 1973. [cat. 11]





72-73. *Sin título*, Convento de Cuilapán, México, 1973. [cat. 12]

Todo esto sugiere algo profundamente elemental acerca de la relación de Mendieta con la tierra, considerada tradicionalmente uno de los cuatro elementos básicos o fundamentos materiales de la existencia orgánica. El fuego, como hemos visto, aparece también en sus *performances*, y es notable sobre todo en la serie *El entierro del Ñáñigo*, de 1976, en la que Mendieta utiliza velas sagradas para reproducir la forma de su cuerpo. La mayoría de sus *performances* tienen lugar en el exterior, es decir, al aire fresco y a la luz del sol, y, como en Old Man's Creek, cerca del agua —*Nacida en el Nilo*, de 1984, alude explícitamente al agua—, sugiriendo su deseo de asociarse con todos los elementos. La sangre —otro material orgánico elemental— aparece también en las *performances* de Mendieta, sobre todo, y en un mayor grado de abstracción, en las marcas indicadoras de *Body Tracks* y *Body Prints*, ambas de 1982, en las que —al igual que en la anterior *Death of a Chicken*— es un símbolo del sufrimiento de la mujer, de los sacrificios básicos que la vida y la naturaleza le exigen, sacrificios que indudablemente imponen a su cuerpo con regularidad. Pero la tierra es el elemento fundamental para ella, como queda claro en la serie *El laberinto de la vida*, de 1982, en sus delicados dibujos sobre hojas y corteza —materiales "derivados" de la tierra—, realizados entre 1982 y 1984, y en la serie *Figura de barro* de 1983-1984 y *Arquetipos de tierra*, de 1984.

Esta tierra es la perdurable Madre Tierra o Madre Naturaleza, que es al mismo tiempo mítica y concreta, un arquetipo o imagen abstracta y la fuente material de todo ser. Mendieta se identifica con la Madre Tierra —se funde con ella en un apasionado abrazo místico, una llamada "experiencia oceánica"— en parte por razones "regresivas" y en parte por razones "creativas". La fusión deberá resolver dos importantes problemas, uno personal y el otro social: el sentimiento de abandono de Mendieta, experimentado cuando, en 1961, a la edad de doce años, fue enviada a los Estados Unidos, separándose de su madre y sobre todo de su poderosa y amada abuela; y su deseo adulto de ser una mujer autónoma, especialmente una mujer que pudiera vivir sin hombres, que no se definiese a sí misma a través de su relación con ellos; una mujer que pudiese ser sagrada para sí misma, en lugar de ser profanada por el deseo que los hombres sienten hacia ella. Las *performances* de Mendieta pueden considerarse como rituales de purificación: al bañarse en la pureza de los elementos —una vez más, inocentemente desnuda en la naturaleza— la artista se convierte emocionalmente en una virgen sagrada, es decir, liberada del sexo, intocable para los hombres. El primer problema es arcaicamente narcisista; el segundo, si bien es igualmente narcisista, implicaba no sólo una rebelde afirmación de independencia en una sociedad dominada por el hombre, que había predeterminado el carácter de la existencia de la mujer, sino también la

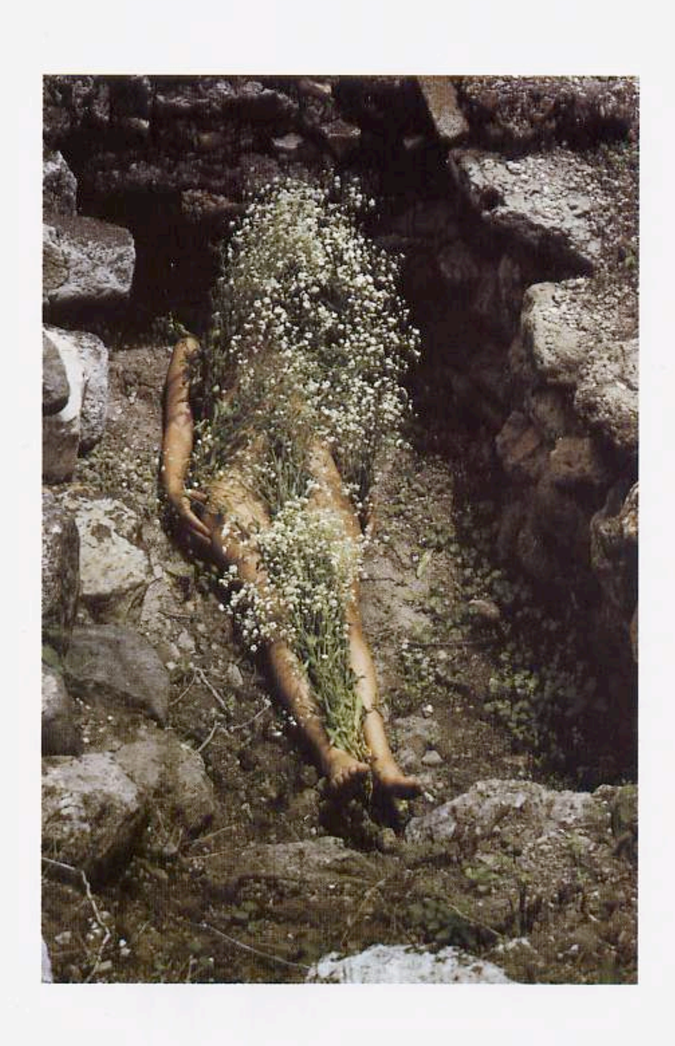
consecución de una identidad madura. Ambas ambiciones están encapsuladas en la idea de la diosa; el arte de Mendieta está claramente relacionado con esa escuela de pensamiento feminista.

Es evidente que Mendieta tenía una percepción problemática de sí misma, como sugiere su producción artística —en la que no sólo no hay hombres, sino tampoco otras mujeres— muy centrada en su propio yo. Su conflicto tenía que ver con la relación con su madre y sus diversas sustitutas: le fue muy duro separarse de su familia, aunque fue obligada a hacerlo, y mantuvo su relación con ella a través de su relación con la tierra; al mismo tiempo utilizó su profundo vínculo con la tierra como medio para declarar su separación e independencia del hombre, ganando, de esta forma, el poder para identificarse a sí misma en lugar de ser identificada por él, especialmente por medio de la relación sexual con él. Podría decirse, sin duda exagerando, que Mendieta prefería tener una relación narcisista con la Madre Tierra a una relación sexual con los hombres. Indudablemente, tras dejar Iowa y trasladarse a Nueva York, cualquier signo de ella desaparece de su obra: no hay más referencias a la violación, ni a la concepción masculina de la mujer como objeto sexual. Sin duda, el sexo ya no es un tema en su producción artística, y sí lo es la feminidad autónoma. El aspecto más o menos rígido y aislado que adopta Mendieta en su obra —su pose tiesa y fija— representa esta autonomía, pero también registra el efecto de la separación: la artista se pone rígida en la ausencia del abrazo de la madre. Sin embargo, recupera este abrazo simbólicamente, tal y como he apuntado; repara y consuma nuevamente, a través de su obra, su relación con su madre. De esta forma, la artista se convierte en su propio tema exclusivo por medio de su relación con la tierra, símbolo de su(s) madre(s). Saca el máximo partido emocional a la forzada separación de su madre: un verdadero logro creativo, en contradicción con la creencia psicoanalítica tradicional que dice que la mujer joven necesita a su padre para ayudarla a separarse de su madre y alcanzar su propia identidad[1]. Pero en cambio la rigidez y la verticalidad de Mendieta tienen una cierta cualidad fálica, al igual que mortificada, lo que sugiere una cierta identificación con su padre, que era descendiente de una larga línea de prominentes figuras políticas cubanas, y que fue lo suficientemente firme en sus convicciones como para resistir a Castro, pagando un alto precio por ello: permaneció en la cárcel desde 1965 hasta 1979, año en que se le permitió abandonar Cuba[2]. En otras palabras, Mendieta se convirtió en su propia madre y su propio padre —su *Árbol de la vida* es una representación de la escena primitiva, es decir, el falo de su padre implantado en la Madre Tierra— debido a las circunstancias de su separación de ambos. En sus propias declaraciones, Mendieta ha





74-76. *Flowers on Body*, El Yagul, Oaxaca, México, 1973. [cat. 13]



enfatizado a la madre más que al padre, pero éste está implícito en la relación de la artista con la tierra, si bien no es, aparentemente, tan importante; aunque, sin embargo, sí lo sea a un nivel subliminal.

Mendieta ha dicho:

> *"He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas* earth/body *me uno completamente a la tierra… Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas … [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser".*[3]

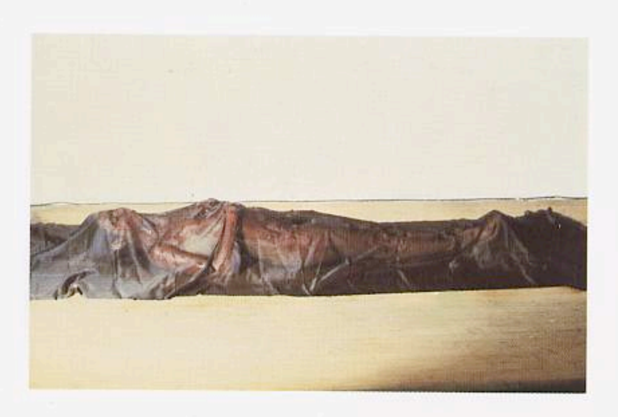
Mendieta parece no tener sentimientos ambiguos hacia su madre, pero me gustaría sugerir que de hecho, emocionalmente hablando, la artista era muy ambivalente hacia ella: estaba profundamente airada inconscientemente, aunque de forma consciente la amase profundamente, debido a la separación. Esto, en mi opinión, la acercaba a su padre, si bien de una forma inconsciente. Restringiendo mi formulación anterior, sugiero que si bien Mendieta consideraba la tierra como una madre de una forma consciente, inconscientemente la consideraba, en cambio, como un padre. En particular, tenía una relación infernal y celestial con ella: sus *performances* muestran a la artista reconciliándose con su madre —volviendo a ella— tras una estación en el infierno con su padre. Sostengo que el mito fundamental de la producción artística de Mendieta es el de Deméter y Perséfone, y no solamente el de Deméter; el mito de la hija que es violada por el padre, simbolizado por Plutón, y así "pertenece" a él la mitad del tiempo, para volver con su madre la otra mitad. Hay un complejo de Edipo positivo a la vez que uno negativo en la base de la obra de Mendieta. Ella se entierra a sí misma en la tierra deliberadamente, hundiéndose en sus profundidades infernales, entrando en el infierno del deseo inconsciente de su padre, tal y como sugiere su utilización del fuego. Pero luego reaparece sobre la tierra tomando la forma de las flores de primavera y reafirmando, de este modo, su conexión con su madre. La historia de Deméter y Perséfone es la historia del invierno mortal y del renacimiento primaveral, pero es también la historia de la unión con el padre y la reidentificación







77-79. *On Giving Life,* Iowa, 1975. [cat. 17]



80-84. *Body Prints*, University of Iowa, Iowa, 1974. [cat. 15]







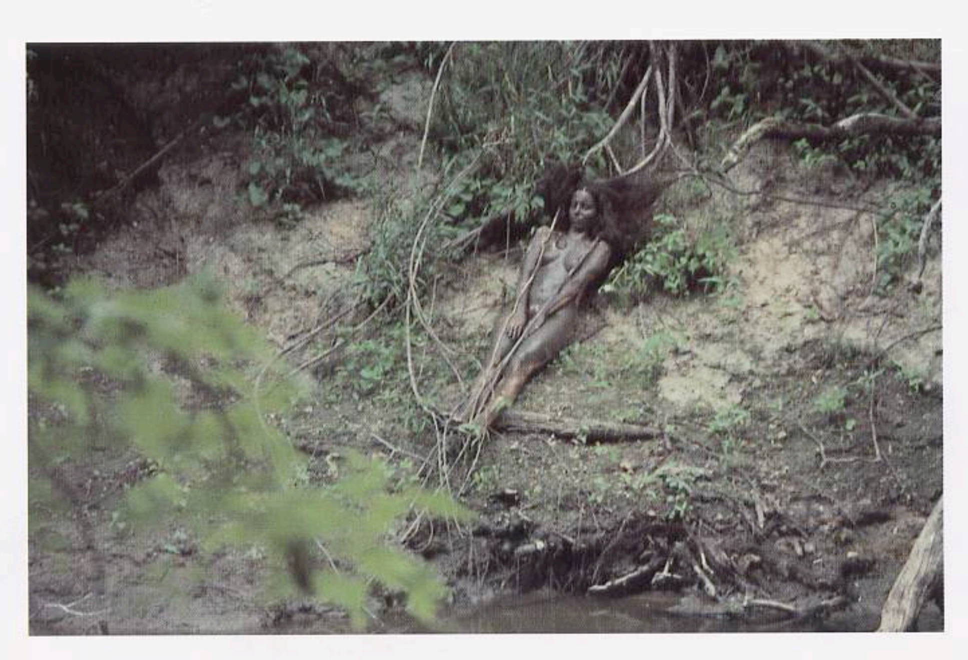



85-90. *Body Tracks,* University of Iowa, Iowa, 1974. [cat. 16]

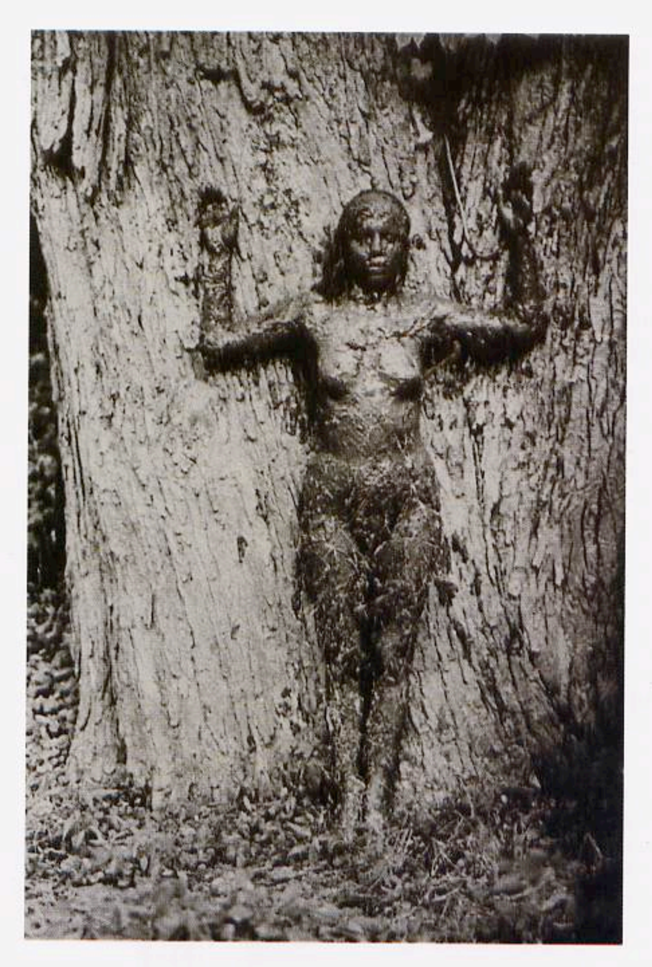








91. *Sin título*, Old Man's Creek, Iowa, 1979. [cat. 51]



92. *Sin título*, Old Man's Creek, Iowa, 1977. [cat. 26]

con la madre. De esta forma, el agujero que Mendieta cava en la tierra — la tumba en la que coloca su cuerpo— no es sólo la cavidad del vientre de su madre, sino también la entrada al submundo, el mundo de deseo hacia el padre. Es la prisión en la que su padre, invisible pero poderoso, está escondido, un padre con el que ella se relaciona también mediante su descenso simbólico a las profundidades de la tierra, al infierno. La tierra, para Mendieta, es una sustancia dialéctica —doblemente sagrada—, porque la tierra es el reino tanto de la madre deseada como del padre deseado. La fuerza del deseo que Mendieta siente hacia ambos es la fuerza motivadora más importante de su producción artística.

Las *performances* y el *body art* de Mendieta no sólo son profundamente feministas, sino que además abarcan y evocan los conflictos psicológicos más importantes de su vida. La artista logró sondear las profundidades y sacar a la superficie la fruta sagrada de su propio ser, purificada y plena de integridad. Mendieta es importante por su autenticidad y franqueza, por su pasión y su consistencia. Sin miedo, exaltada, consiguió alzarse sobre la tormenta de su propio deseo: las imágenes de sí misma que realizó con tierra tienen una dimensión apolínea, al igual que dionisíaca. Su obra tiene validez atemporal y al mismo tiempo contemporánea. No sólo era una "mujer de piedra", aludiendo al título de su serie *Mujer de piedra*, de 1983, sino una autónoma mujer moderna, una mujer capaz de elevarse sobre los condicionamientos sociales impuestos a la autoexpresión y la autodeterminación de la mujer. Aún a pesar de todas las tribulaciones de su ego corporal, éste se mantiene notablemente autosuficiente e intacto en su obra; ella es siempre autosuficiente —concentrada en sí misma— y segura de sí misma, lo cual constituye la razón por la que quedará como un modelo —una especie de identidad ideal — para hombres y mujeres.

Notas

1 Chassaguet-Smirgel, Janine, "Feminine Guilt and the Oedipus Complex", *Female Sexuality: New Psychoanalytic Views*, ed. Frederick Wyatt, Ann Arbor, University of Michigan Press, Míchigan, 1970, p. 117. La autora señala que la "envidia del pene [que siente una mujer joven] es causada por el deseo de liberar[se] de la madre". El "deseo básicamente femenino de incorporar el pene paterno" (p. 102) es un medio para lograrlo. Es decir, mediante la identificación con el pene paterno la mujer deja de identificarse con —se separa de— la madre. Mendieta mantiene esta identificación con la madre para separarse —liberarse— de los hombres en general y, al mismo tiempo, para obtener fuerza narcisista en una situación de separación real y prematura de la madre. Además, su identificación con la madre significa que también ella es omnipotente y dominante, que pasa a ocupar su puesto entre las matriarcas de su familia. Pero, paradójicamente, la identificación con la madre y el despego hacia los hombres la arrojan a las manos del único hombre que cuenta verdaderamente, su padre. El árbol con el que la artista se identifica en la *performance* en la que está de pie frente a él, cubierta de barro, es el símbolo del pene paterno, del mismo modo que el barro es el símbolo de la falta del abrazo de la madre.

Chasseguet-Smirgel escribe (p. 116): "Comprender que la posesión del pene ofrece la posibilidad de curar la herida narcisista inferida por la madre omnipotente ayuda a explicar parte de la significación inconsciente del pene, sea ésta un tesoro de fuerza, integridad, poder mágico, o autonomía. En la idea conectada con este órgano encontramos condensadas todas las ideas primitivas de poder. Este poder se convierte entonces en una prerrogativa del hombre, que al atraer a la madre ha destruido su poder". Como indica su uso reiterado e insistente de la tierra, Mendieta siente una necesidad profunda de la madre pre-edípica y una gran atracción hacia ella, y restaura su poder. Mendieta hace esto en parte para superar su separación real, pero también para hacer frente a sus propios conflictos sobre el sexo y sobre los hombres, por medio de una vuelta a un estado "prelapsario", es decir, un estado virginal paradisíaco en el que no tiene necesidades sexuales adultas y tampoco consciencia del hombre. Pero entonces el poderoso pene paterno aparece de repente en su inconsciente, porque Mendieta, aunque sea irracionalmente, siente un resentimiento persistente, incluso odio hacia su madre debido a la separación, de la cual la considera culpable. La separación produjo una herida narcisista que finalmente sólo el padre puede curar, a pesar de que Mendieta intente curarla mediante el retorno a la Madre Tierra. El estado de separación forzosa de Mendieta imita al de su padre, que también está radicalmente separado de ella. Así, ella se identifica con su pene para separarse, por propia iniciativa y como señal de autonomía, de su madre, que abusó de su poder al distanciarse de Mendieta, al exiliarla y aislarla, por así decir. Esto es, Mendieta se identifica con el pene de su padre; su relación con la tierra es también una relación sexual simbólica con él, la acogida simbólica de su pene misterioso, con el fin de alcanzar la fuerza narcisista necesaria para aceptar la separación de su madre, y, finalmente, de él.

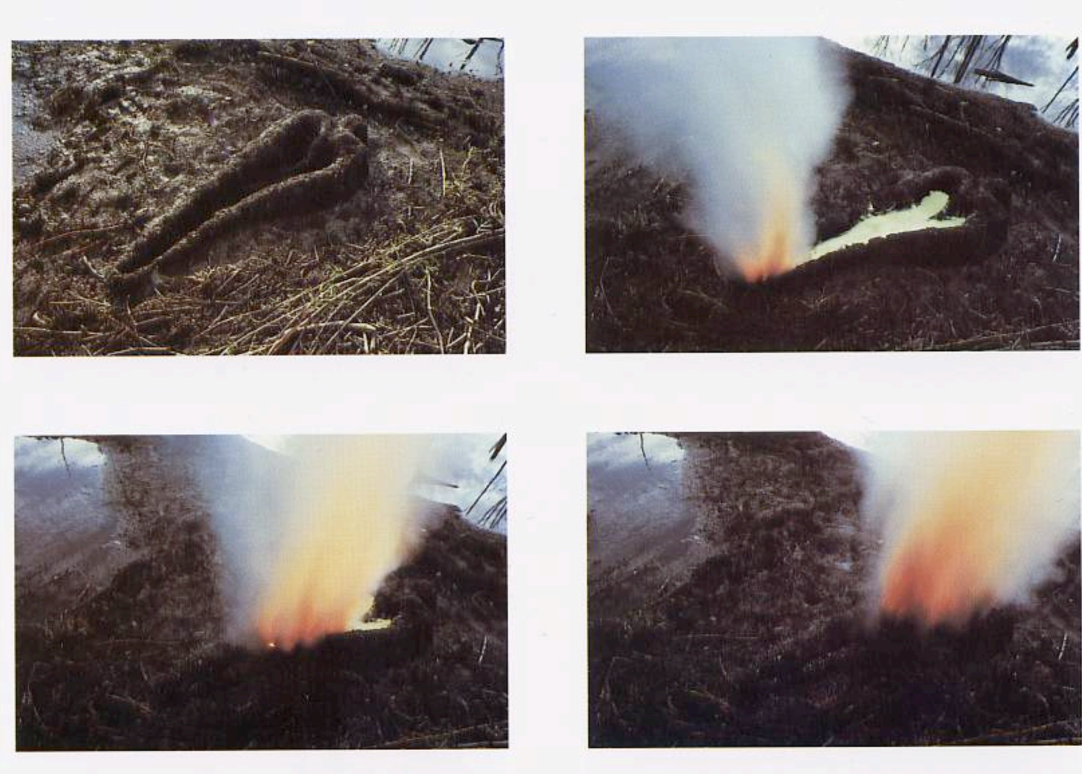
2 Mendieta nació en 1948 en el seno de una familia de La Habana políticamente poderosa y relativamente rica. Era una familia completamente matriarcal, dominada por su abuela materna, que era la hija del general Carlos María de Rojas, un dirigente durante la Guerra de Independencia cubana (1895-1898). Su tío abuelo, Carlos Mendieta, fue presidente de Cuba durante los años treinta. Su padre, Ignacio, participó en actividades contrarrevolucionarias contra Castro y el comunismo, por lo que fue sancionado y no pudo encontrar trabajo. En el año 1961, antes del encarcelamiento del padre —que sucedió en 1965— los padres de Mendieta, que entonces tenía doce años, temiendo lo peor, la enviaron a los Estados Unidos junto con su hermana mayor, Raquel, que tenía quince. Ambas formaban parte de la Operación Peter Pan, un programa católico para estimular la emigración de los niños cubanos al extranjero, pero preservando su cultura y su fe católicas. La separación de Mendieta de sus padres, que debería haber durado un año, duró cinco, y entonces sólo su madre se unió a ella. Mendieta y su hermana pasaron varios meses en un campamento en Miami, y luego se fueron a vivir a un orfanato en Dubuque, Iowa. Parece ser que Mendieta fue maltratada por las monjas, y finalmente fue enviada de una familia adoptiva a otra; en una ocasión se deprimió tanto que su familia adoptiva le buscó la ayuda de un psiquiatra. De hecho, Mendieta llegó a considerarse huérfana, sin padre ni madre. Sus *performances* representan tanto su sensación de indefensión y desesperanza en esa situación de soledad como el mal trato traumático de su cuerpo —aparentemente palizas— que sufrió a manos de las monjas. Debo agradecer esta información, y también la que aparece en la nota nº 3, a Knafo, Danielle: "In Her Own Image: Self-Representation in the Art of Frida Kahlo and Ana Mendieta", *Art Criticism* 10, primavera 1996.

3 Horsfeld, K., Miller, B. y García-Ferraz, N., *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*, 1988. La madre de Mendieta era profesora universitaria de Química y Física y trabajaba todo el día, por lo que gran parte del cuidado diario de sus hijas era responsabilidad de las niñeras. Hubo muchas, entre ellas una chino-africana a la que Mendieta le cogió cariño, y que se marchó a los Estados Unidos cuando ella tenía ocho años. Estaba también muy vinculada a su abuela, con la que pasaba siempre las vacaciones y los veranos. Parece ser que, cuando tenía que volver a casa, sufría intensos ataques de llanto. La Madre Tierra tiene más que ver con su preferencia por su "primitiva" niñera y su cálida y poderosa abuela —ambas mujeres convencionalmente "terrenales"— que con su propia madre, intelectualmente sofisticada, nada convencional, y liberada. El ocultismo de Mendieta parece tener que ver con la rebelión y el rechazo hacia su "científica" madre, emocionalmente decepcionante. Irónicamente, esto sugiere que tal vez Mendieta no estuviera tan liberada, o no fuera tan ilustrada —feminista— como ella misma podría pensar.



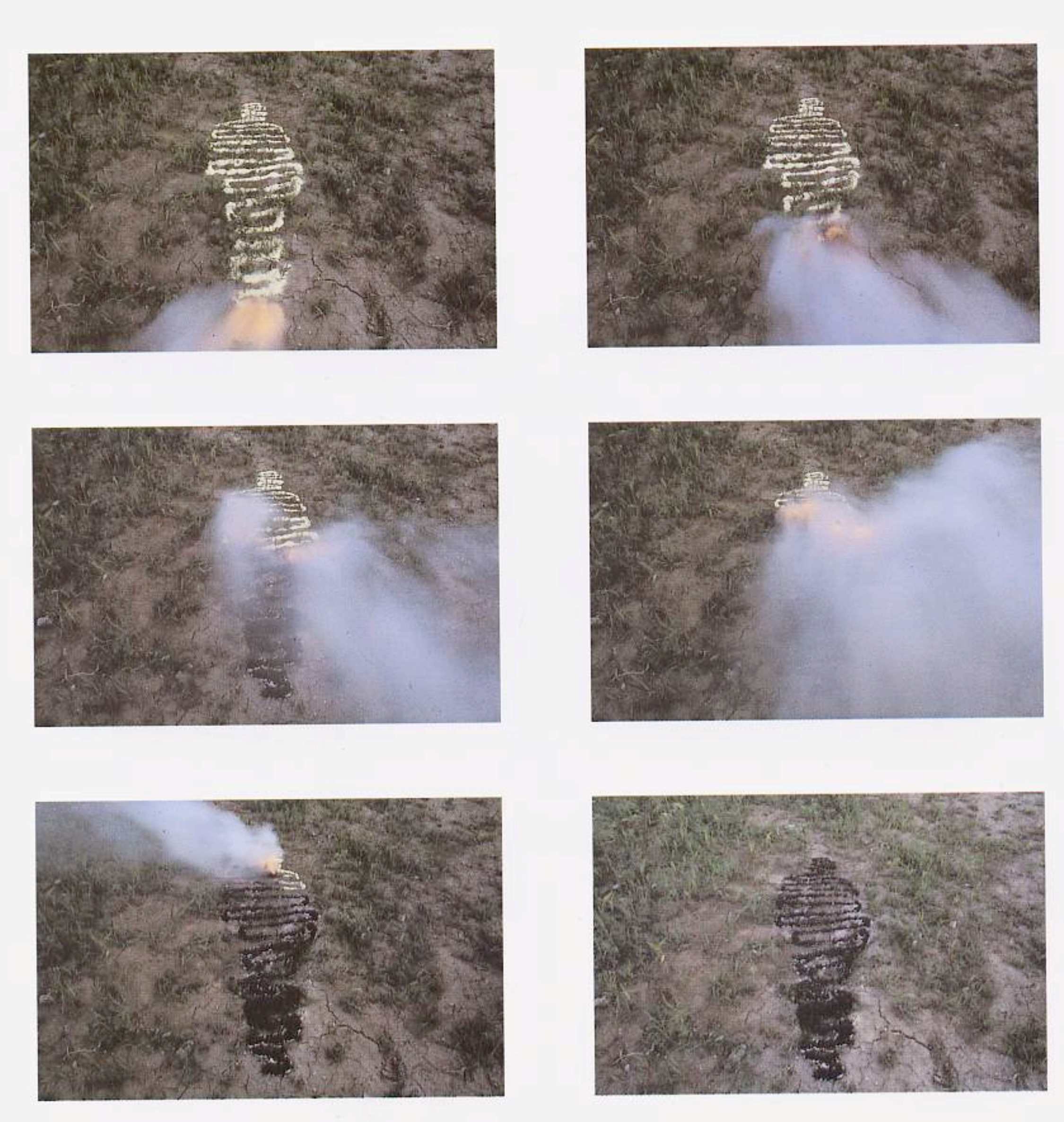
93-99. *Sin título* (Volcán), Sharon Center, Iowa, 1979. [cat. 52]



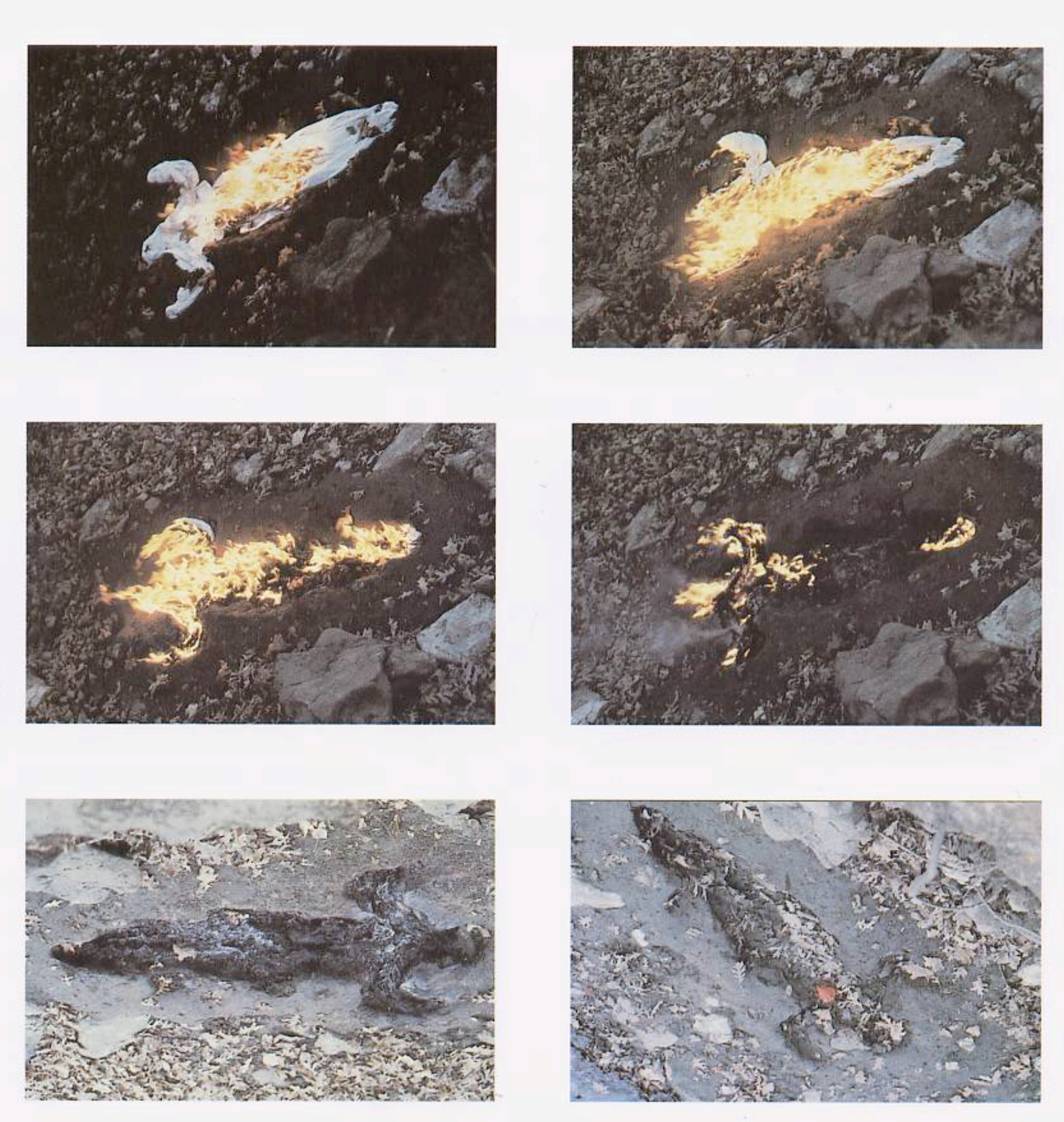


100-104. *Sin título*, Iowa, 1980. [cat. 61]

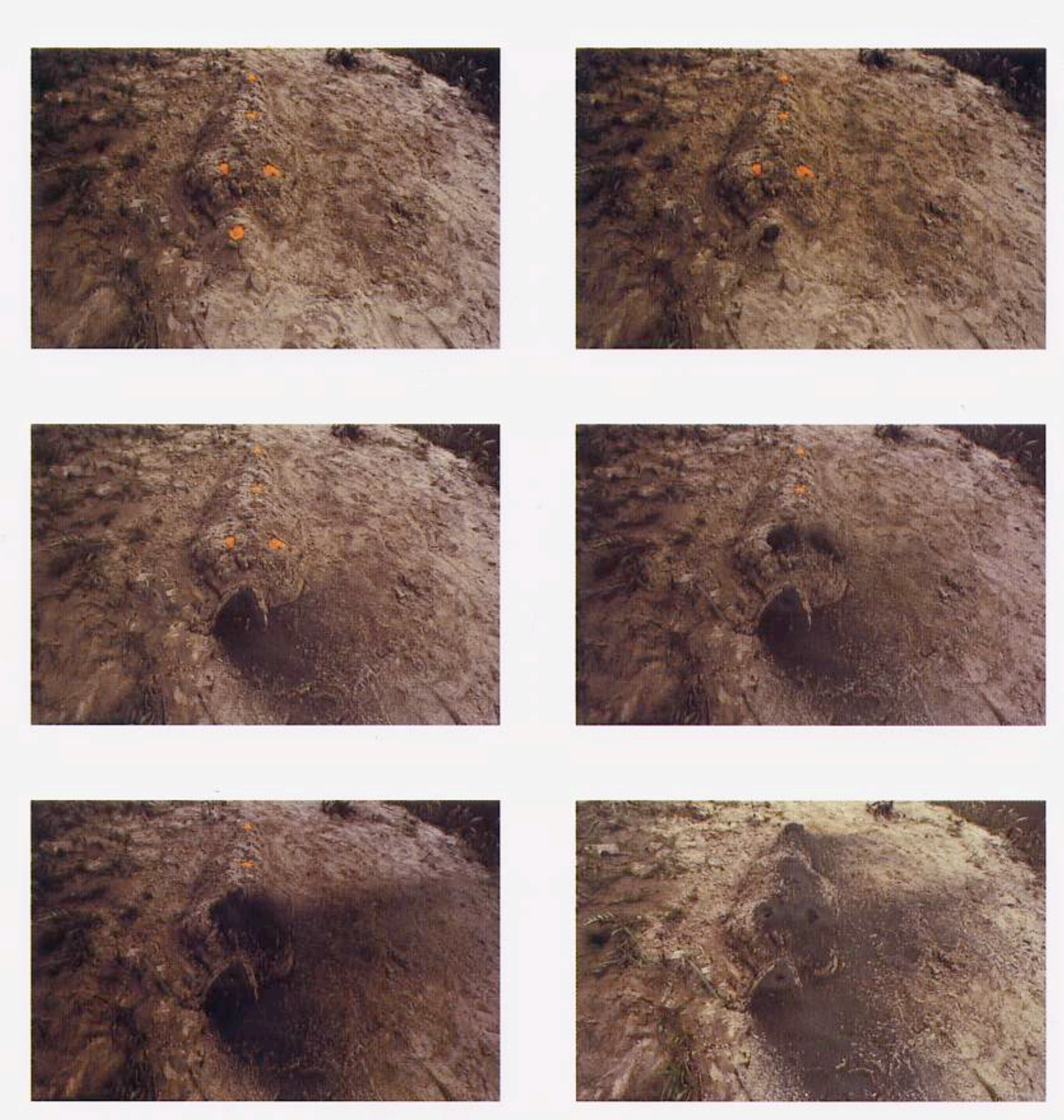




105-110. *Sin título*, Iowa, 1979. [cat. 53]



111-116. *Sin título*, Iowa, 1975. [cat. 18]

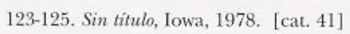


117-122. *Sin título*, Old Man's Creek, Iowa, 1978. [cat. 40]









123-125. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 41]





126-128. *Sin título*, México, 1976. [cat. 19]







129-131. *Sin título*, México, 1976. [cat. 20]





132. *Sin título*, México, 1976. [cat. 21]



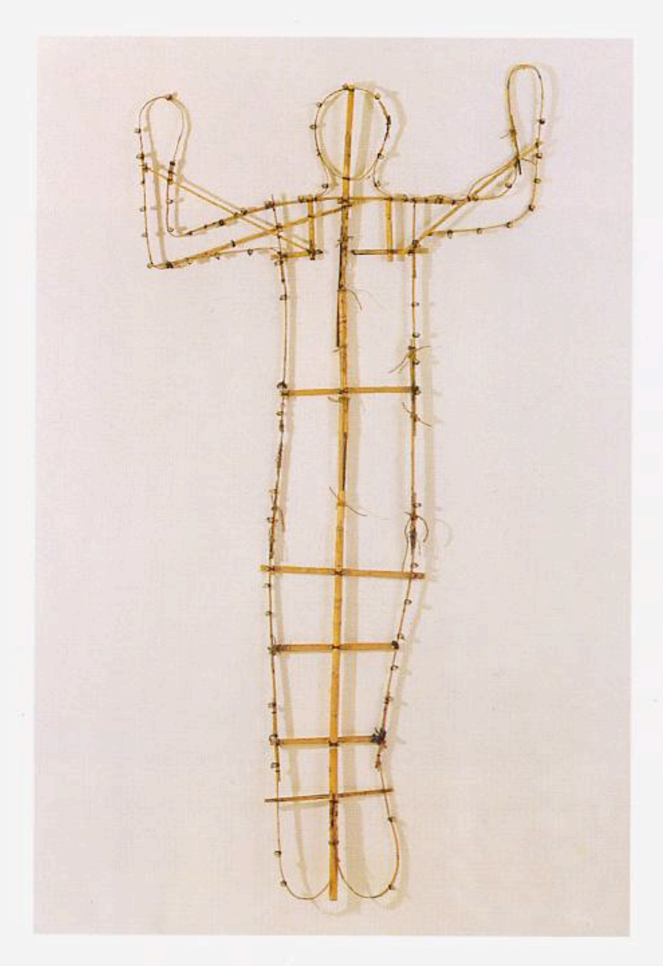




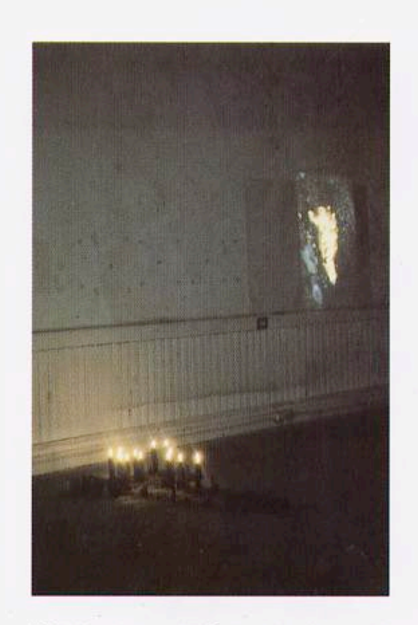
133-135. *Sin título*, Tumba zapoteca, Oaxaca, México, 1976.
[cat. 22]



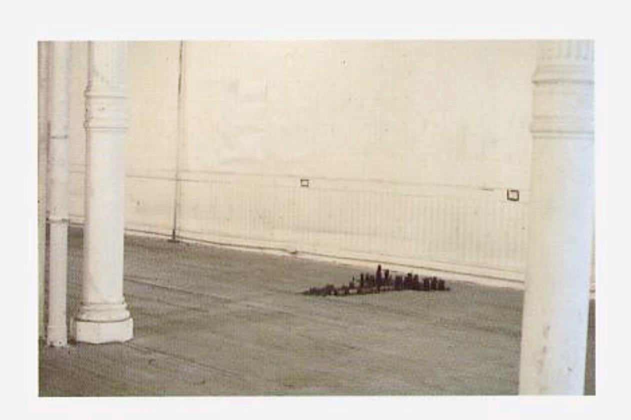
136. *Anima*, Oaxaca, México, 1976. [cat. 23]



137. *Anima*, 1976. [cat. 24]




138-140. *Entierro del Ñáñigo*, 112 Greene Street Gallery, Nueva York, 1976. [cat. 25]





141. *Sin título*, ca. 1978. [cat. 50]

De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*

Charles Merewether

En su luminosa pero trágicamente corta vida, Ana Mendieta produjo una extraordinaria cantidad de obras. Durante un período de trece años —entre 1972 y 1985—, realizó películas súper 8 y vídeos, un extenso grupo de *performances*, acciones e instalaciones topoespecíficas, dibujos, grabados, objetos y esculturas. Y, sin embargo, desde su muerte en 1985, la crítica ha prestado poca atención a su obra, como si la naturaleza de su muerte hubiera eclipsado esta posibilidad[1]. Alguien puede preguntarse: ¿cómo debemos leer o contemplar, retrospectivamente, la obra de Mendieta sin la presencia informadora de su violenta muerte envolviéndonos, susurrando a través de las orillas de nuestra percepción? ¿cómo separamos la obra de la biografía, problema que precisamente fue objeto de las preocupaciones de Mendieta como artista?

Durante su vida, Mendieta produjo un arte cuya fugaz apariencia llevaba consigo la frágil aura de una huella desmaterializada de lo real, de los restos de vida en medio de las ruinas de la cultura moderna. Repasar el alcance de su arte es ver con toda claridad cómo ella se proyecta a sí misma a través de su obra en cuanto perpetuo devenir. Como tales, dos actitudes críticas ante la práctica del arte ocupan el centro de las preocupaciones de la artista: la cuestión del cuerpo y lo formativo, y la obra de arte como huella. Con cada actitud, la ubicación de significado e identidad (autoría e identidad) es desplazada desde el estatismo de la imagen o el lugar hasta lo performativo y las marcas de la inscripción. Como diría Shoshana Felman al escribir sobre la feminidad, no era una cuestión de «qué modelo imito, con qué estructura de alteridad me identifico, sino a qué estructura de alteridad me dirijo»[2].

Al asumir formas de corporización y descorporización, el carácter efímero, transitorio, y, en consecuencia, la condición inestable de la obra pasan a ser su objeto. Mendieta se inscribe en el texto y se escribe fuera de él, luchando sin cesar contra sus limitaciones, su proximidad a lo orgánico, lo animal, tratando de exponer los límites y excesos del cuerpo, aunque sólo sea para mostrar en este frágil espacio de diferencia cómo el cuerpo de la mujer es el objeto del sacrificio. Para Mendieta, el cuerpo como sujeto paciente de la violencia, el erotismo y la muerte era el cuerpo de la mujer. Esto la llevó a puntos y lugares de extremo, los más próximos de todos al concepto de muerte, que era como siempre el límite a través del cual se podía contemplar el horizonte de la exterioridad.

Toda su obra intenta negar el realismo, abrir un espacio entre el cuerpo y el texto del cuerpo, la imaginaria totalidad de la relación entre el artista y la obra, haciendo que su verdad sea provisional y contingente. La identidad está siempre en proceso de formación y Mendieta perturba radicalmente su perpetuo posicionamiento destruyendo su idealización y autorizando una imagen de la diferencia asentada en un espacio de ausencia, una *mise-en-abîme*.

En estos términos, la obra representa una profunda crítica de la esfera social y un intento de pensar lo exterior, lo heterogéneo, como lugar, de restablecimiento y disolución, a un mismo tiempo.

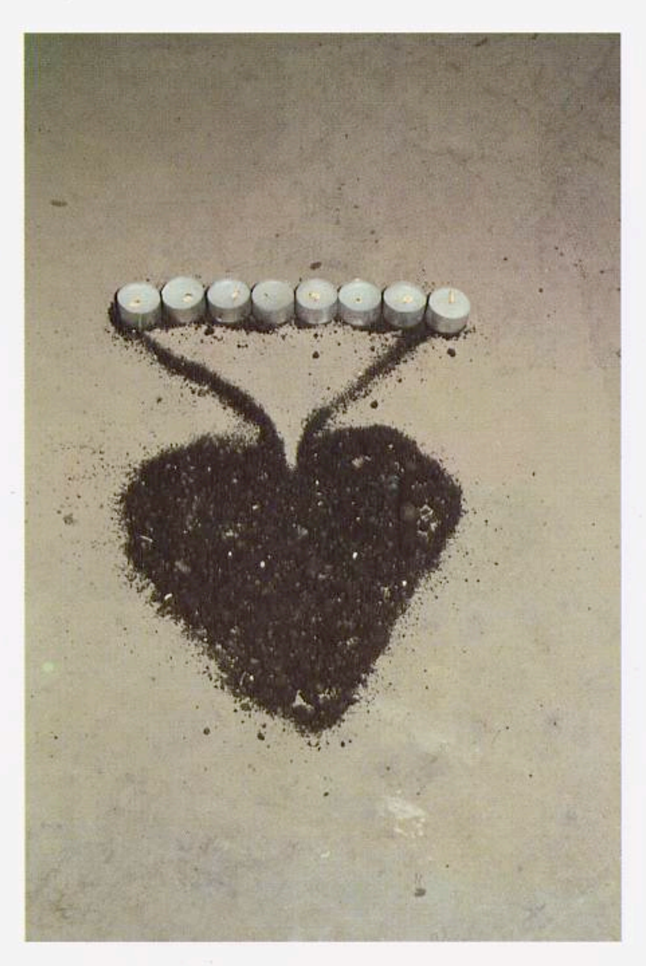
Este ensayo se centra en la primera época de su obra, desde 1972 hasta 1975, cuando hizo su primera «silueta». Con ello quiero sugerir el tipo de intersecciones que su obra hizo con la de sus coetáneos y la estructura intelectual dentro de la cual fue elaborada. Desde esta perspectiva uno puede no sólo reevaluar la significación de la primera época de Mendieta, sino también re-concebir la trayectoria de su obra y su profundo compromiso con la cultura moderna.

El escenario de un crimen

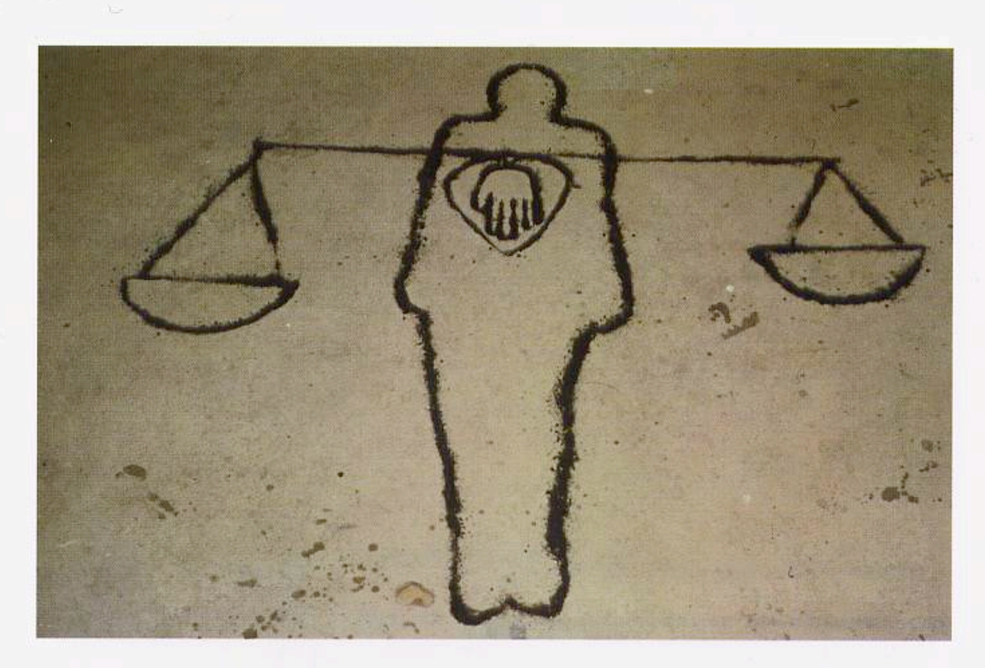
De 1972 a 1975 Mendieta produjo una asombrosa serie de «acciones» experimentales y *performances*. Y como en el caso de otros artistas contemporáneos, sus primeras obras muestran la influencia de la teoría



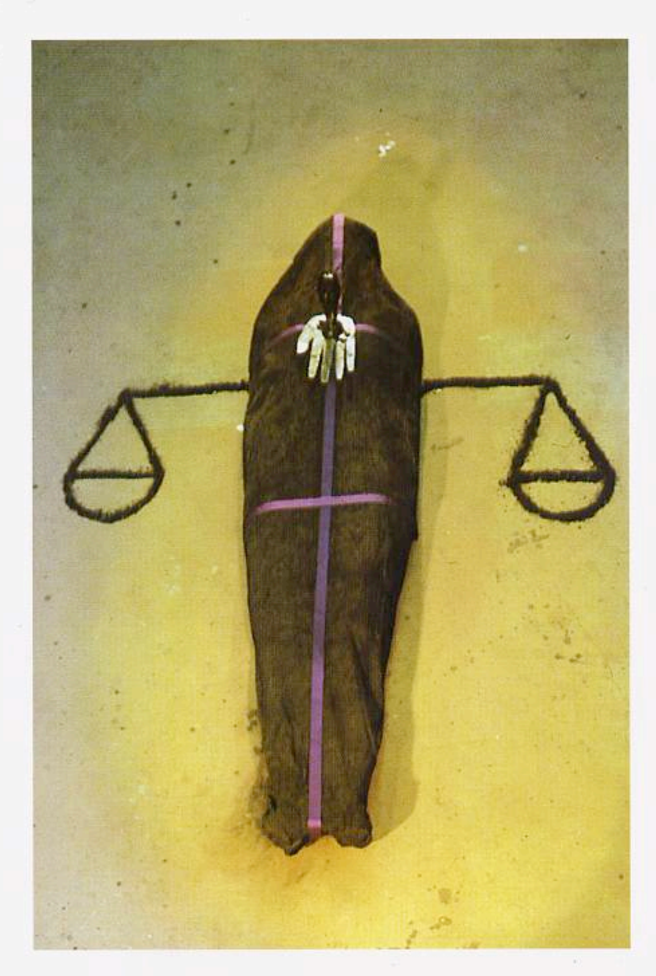
142. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 27]



143. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 28]



144. *El Ixchell negro*, Iowa, 1977. [cat. 29]



145. *El Ixchell negro*, Iowa, 1977. [cat. 30]



146. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 31]

de Erving Goffman sobre caracterización del intercambio social como encuentro performativo y ritual en el que se podía situar el sujeto o identidad[3]. En particular, Mendieta empezó a explorar temas relacionados con el tabú y la transgresión social, centrando su atención en el tema del sacrificio y el crimen en torno al cuerpo de la mujer. Desde esta perspectiva, la obra de escritores como Foucault y Marcuse, en su crítica de las convenciones represivas de la sociedad, proporcionó a artistas como Mendieta una importante armadura teórica y política para su obra. Según estos autores, el papel de la modernidad podía servir como requerimiento crítico al ofrecer una estética crítica de emancipación del orden simbólico.

Una de las primeras obras de este tipo fue una *performance* sin título de noviembre de 1972, en la que Mendieta se presentaba desnuda delante de un muro con una gallina sin cabeza en sus manos[4]. Al principio de un corto súper ocho de la *performance*, la audiencia ve cómo a la gallina se le corta la cabeza y el cuerpo es entregado a Mendieta. Cuando ésta coge la gallina sin cabeza por las patas, el animal se agita sin control. Mendieta sujeta las patas con fuerza, separadas de su cuerpo, pero por las patas y con el cuerpo hacia abajo delante de ella, de manera que el cuello del animal queda a la altura de su pubis. Mendieta cierra los ojos por unos momentos, mientras los espasmos de la gallina, en su agonía, se propagan a través de su cuerpo y la sangre del animal salpica su propio cuerpo.



147. *Sin título,* Iowa, 1977. [cat. 32]

Al someterse a sí misma a esta escena, Mendieta aporta un sentido de proximidad e identificación del cuerpo de la mujer al del animal[5]. Además, la violenta conjunción de su cuerpo desnudo, el sacrificio del animal y su muerte se funden en una escena de extrañamiento para el espectador. Como espectadores, nosotros nos convertimos en testigos para el sujeto del sacrificio, la víctima. Es lo que Victor Turner definiría como un punto de liminalidad, un estado inicial de intercambio entre el cuerpo agonizante y el del ser vivo. Al escenificar el acto del sacrificio del animal, la *performance* de Mendieta perpetra una escena de violación que es el sujeto del tabú, y algo que un público occidental consideraría por asociación una «costumbre primitiva»[6]. Aunque la acción aparece como una transgresión de la civilidad cotidiana, el hecho de que Mendieta se negara a definirlo como la costumbre o el rito de otra cultura, sugiere que esa violencia de sacrificio se sitúa en el mundo profano en el que vivimos[7].

Ésta fue la primera obra en la que Mendieta utilizó sangre. Al comentarla más tarde subrayó: «empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con un gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa». Y añadió: «Yo lo iba a conseguir realmente porque estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias»[8]. En esta misma época, pero más tarde, escribió asimismo:

> *En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quiero decir que quería que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas.*[9]

En abril de 1973, Mendieta realizó la primera y más polémica de tres acciones acerca del tema de la violación[10]. Fue poco después de un incidente en el campus de la Universidad de Iowa, en el que una estudiante había sido violada y asesinada un mes antes. La primera pieza fue escenificada en su apartamento de Moffitt Street, en Iowa. Mendieta había invitado a amigos y compañeros de estudio a que la visitaran y, como la puerta estaba entornada, nada más entrar se encontraron en una habitación iluminada exclusivamente por una luz colocada sobre una mesa. Encima yacía Mendieta: estaba atada, desnuda de cintura para abajo y manchada de sangre. En el suelo a su alrededor, había platos rotos y sangre[11]. En el curso de una entrevista concedida en 1980, Mendieta explicó hasta qué punto el incidente la había «conmovido y aterrorizado». Con referencia a la obra añadió: «Creo que toda mi obra ha sido así, una respuesta personal a una situación... No veo cómo puedo



148. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 42]



149. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 33]

ser teórica ante un tema como ése»[12]. El tema consistía en nombrar la violación, o sea, no sólo romper el código de silencio que la rodeaba sino también su anonimato y generalidad.

El tema de la violación no era nuevo en el campo del arte de estos años. Un emergente movimiento feminista había empujado a las mujeres que trabajaban en arte performativo, *happenings* y baile, a presentar el tema no sólo en términos de su violencia, sino también como un proceso para marcar sexualmente a la mujer como ser femenino. La diferencia entre estas obras y la de Mendieta era que, al escenificar el incidente mismo, la *perfomance* intervenía en el suceso. Es decir, no sólo testimoniaba que efectivamente había ocurrido, sino que además, mediante el acto de la repetición, de su reiteración, construía una audiencia como participante. Así, la acción no se centra exclusivamente en la víctima sino también en el acto de presenciarla, en el suceso-teniendo-lugar[13].

Además, la primera obra es escenificada dos veces, la primera con los que van al apartamento de Mendieta y después mediante fotografías. La experiencia del impacto que supone encontrarse con un cuerpo violado transciende las mediaciones normativas que rodean el tema. Y en su reescenificación como fotografía, lo más impactante pasa a ser la forma en que el hecho nos implica en cuanto testigos inmediatos de la escena de violencia. Sin embargo, estamos asimismo ante una escena que, en cuanto representación, produce una imagen de profundo desasosiego, una especie de paroxismo en el tiempo en el que el acto de la violación permanece en cierto modo inalterablemente presente.

La exigencia de participar, de ser testigo, pasó a ser una idea fundamental para Mendieta durante este período. En estos meses de 1973, realizó también otra serie de acciones en el centro de Iowa. En la primera, representada en abril, la artista dejaba en la esquina de una calle una maleta pequeña llena de huesos y sangre. Un mes después presentó otros dos escenarios. En el primero la sangre fluía por debajo de la puerta del edificio donde vivía, describiendo un reguero sobre la acera, mientras que en el segundo, *Clinton St.: Dead on Street*, Mendieta aparecía tendida en medio de una calle como si estuviera muerta. El cuarto, en octubre, fue una puesta en escena de un apartamento destruido violentamente, colchones rajados y despanzurrados, manchados de sangre, y de nuevo con la puerta abierta de modo que el transeúnte pudiera echar una mirada a la escena. En cada caso, Mendieta había instalado una cámara para fotografiar las reacciones de la gente al pasar. Cada una de estas acciones exigía que el público se convirtiera en audiencia y fuese testigo de un hecho acerca del cual no tenía conocimiento real. Todo lo que quedaba

era la evidencia de un crimen: el cuerpo destrozado, la sangre derramada. La escena del crimen no es sólo el objeto que la gente observa como testigo, sino que también, en la medida en que las acciones adquieren sentido a través de su recepción pública, el público mismo se transforma en partícipe del crimen.

Al presentar el tema de un crimen como norma constitutiva de una sociedad burguesa, Mendieta estaba recuperando lo que Bataille y el *Colegio de Sociología* habían explorado en la obra de Sade y en el fascismo de entreguerras. Lo que les fascinaba era el modo en el que el crimen podía desvelar y desafiar la represión del inconsciente que ejerce la cultura burguesa y, en consecuencia, el material mismo que el fascismo utilizaba[14]. Desde esta perspectiva, la obra de Mendieta ofrecía una crítica cultural del orden simbólico y la sociedad burguesa como generadores y enmascaradores de la violencia. Sin embargo, al reescenificar simbólicamente el acto del crimen, Mendieta establecía también un vínculo entre el arte y el crimen y definía la función potencialmente transgresora del arte y su propia función como artista. Para Mendieta, la relación entre arte y criminalidad radicaba en su posición de exterioridad o heterogeneidad respecto de la sociedad, y en los textos sobre los que escribía sobre sí misma, en aquella época, puede apreciarse que era consciente de que tenía que elegir entre ser artista o criminal.

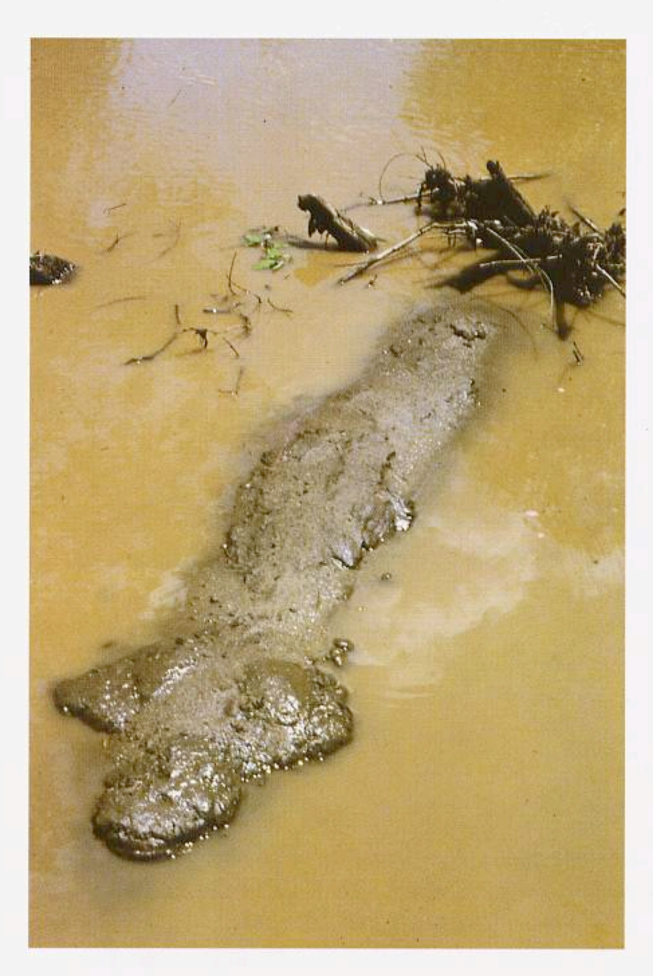
Más tarde, en una entrevista de 1983, Mendieta se refirió a la ira que había sentido y todavía sentía por haberse criado en un orfanato y como hispana en los Estados Unidos. El arte fue, según sus palabras, «su salvación».

> *Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Théodore Adorno ha dicho: «Todas las obras de arte son crímenes no cometidos». Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada...*[15].

En un pasaje de *Dialéctica de la Ilustración*, de Horkheimer y Adorno, que Mendieta posiblemente había leído, los autores hablan de cómo «una actitud de entrega a las cosas, sin la cual no puede existir el arte, no está tan alejada de la violencia del criminal»[16]. Como subrayan los autores, semejante idea correspondía no sólo al concepto freudiano del instinto de muerte, sino también a la obra de Caillois sobre el mimetismo. Se disuelven las fronteras entre el yo y el otro, el otro reprimido en el yo. Y esta liberación del deseo constituyó el origen del arte[17].



150. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 34]



151. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 35]

Violencia de sacrificio

En el período de dos años, entre su primera visita a México en 1971 y la segunda en el verano de 1973, Mendieta empezó a leer *El laberinto de soledad*, de Octavio Paz, que se había convertido para muchos en una especie de manual de la cultura mexicana[18]. El impacto de este libro en la artista fue profundo y las ideas expuestas en él la acompañarían durante toda su vida.

Aunque la tesis central de Paz acerca de lo que percibe como una inferioridad esencial del carácter mexicano ha sido objeto de numerosos estudios, contiene asimismo una extensa reflexión sobre el tema del sacrificio y la relación entre el hombre, lo sagrado y la naturaleza[19]. Para Paz, las dos tradiciones religiosas dominantes en México, el catolicismo y la cultura azteca, se basan en la idea de una economía de sacrificio, economía que comportaba la muerte mediante el sacrificio, pero como medio para liberar un excedente de energía vital y la posibilidad de comunidad[20]. En este sentido, el libro de Paz estaba en deuda con la obra del antropólogo francés Marcel Mauss y, a su vez, con Bataille y Caillois, cuya elaboración de una teoría del sacrificio se basaba en un concepto de exceso o *gasto*.[21] Como decía Bataille:

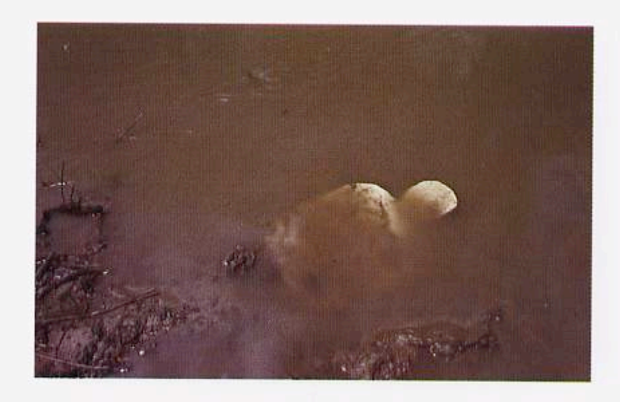
> *La muerte, y sólo la muerte, asegura constantemente la renovación de la vida. La ley dada en la naturaleza… la vida es efusión, es contraria al equilibrio. Es un movimiento tumultuoso que estalla y se consume.*[22]

Como Bataille, Caillois observó también que al igual que en un festival, donde el derroche y la destrucción «son con todo derecho parte de los excesos del festival», así la muerte por sacrificio es una ceremonia de renovación o generación del *socius*.[23] Semejante conexión entre la economía del sacrificio y la del festival resonaba con fuerza en la concepción de México que tiene Octavio Paz, reflejada en las siguientes palabras:

> *Todo se fusiona, pierde forma e individualidad y vuelve a la masa primordial. La muerte ritual promueve el renacimiento; (…) la orgía, estéril en sí misma, renueva la fertilidad de la madre o de la tierra. La fiesta es un retorno a un estado remoto e indiferenciado, prenatal o presocial. Es un retorno que es también un inicio… El grupo emerge purificado y fortalecido de esta inmersión en el caos. Se ha sumergido en sus propios orígenes, en el útero del que salió.*[24]

Sin embargo, lo que hace tan desconcertantes estas ideas es que fueron escritas inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuya violencia, según Paz parecería sugerir, tiene algo de inevitable o necesario.

En otras palabras, Octavio Paz invoca la violencia como un paso necesario para acceder a la transcendencia, una transcendencia posibilitada por una dialéctica de amor y agresión contra lo maternal. La fascinación de Paz por la cultura mexicana radicaba en la comprensión del modo en el que el México antiguo y moderno resolvía la «eterna soledad del hombre». Bajo la influencia del catolicismo y el impacto del existencialismo de la posguerra, Paz argüía que en una sociedad moderna, dominada por el individualismo, es sólo a través de la «expiación» y la «redención» como el «individuo solitario o aislado trasciende su soledad, aceptándola como una prueba o promesa de comunión»[25].



152. *Sin título*, Iowa, 1979. [cat. 54]

Para Octavio Paz, como para Bataille, la poesía podría resolver el conflicto entre lo local o contingente y lo universal apelando a un lenguaje cuyo origen, anterior y ajeno a la historia, se encuentra en el ámbito del mito. La poesía ofrecía la posibilidad de retornar a una especie de comunión, de unidad con el yo y el entorno, que en otro tiempo había proporcionado la religión. En *Las peras del olmo*, escribió: «La religión y la poesía tienden a la comunión; ambas parten de la soledad e intentan, mediante la nutrición de lo sagrado, abatir esa soledad y devolver al hombre su naturaleza»[26]. Semejante llamada pudo hacerse porque este lugar fuera de la historia aportaba la fuente del orden moral[27]. Ésta era la materia del mito y el punto en el que la obra de Octavio Paz representa un alejamiento radical de las ideas de Bataille y Caillois, y un acercamiento a las de Levi-Strauss. No es que Bataille o Caillois negaran la urgencia del mito en la época moderna, sino que la cultura moderna se basaba en su negación y en un extrañamiento del mundo natural en el que había sido fundado el mito antiguo. Para Paz y Levi-Strauss, el mito era contemplado en términos de un modelo universal de comunión, que podía ofrecer un camino de acceso

a la integración y la totalidad. La modernidad de Octavio Paz se podía comprender a través de la construcción primitivista de México como lo otro, y la mujer como útero de la tierra. O sea, la mujer como *telos* (fin) y origen del deseo y la redención del hombre, el sacrificio *de ella* como el fundamento de la representación y la promesa, *por parte de él*, de continuidad.

Semejantes ideas ofrecían una explicación extraordinariamente directa para el sentido de sí misma que tenía Mendieta y su experiencia de exilio de su país y distancia con respecto a los Estados Unidos. Como resultado de ello, la artista copió e integró directamente en sus declaraciones artísticas



153. *Sin título*, Iowa, 1979. [cat. 55]

pasajes y frases enteras de Octavio Paz. Entre éstas, la siguiente declaración de Mendieta revela el profundo movimiento que generaba su obra:

> *Todo desprendimiento o separación provoca una herida. Una ruptura, ya sea con nosotros mismos o con lo que nos rodea o con el pasado o el presente, produce un sentimiento de soledad. En mi caso, en el que fui separada de mis padres y mi país a la edad de doce años y medio, esta sensación de soledad se identificó como una forma de orfandad. Y se manifestó como consciencia de pecado. Los castigos y la vergüenza de la separación me impusieron sacrificios necesarios y soledad como un modo de purificarme. Lo vives, como una prueba y una promesa de comunión.*[28]

Las palabras de Mendieta son un resumen de las de Paz. Ella sigue el movimiento de Paz desde la separación y la soledad hasta el sacrificio necesario, pero entonces elimina la idea de superar el exilio y la idea de redención que adopta la forma de comunión. Más bien, su texto se queda con la idea de la necesidad de vivir una vida de sacrificio y soledad.

En el verano de 1973, Ana Mendieta regresó a México, esta vez a Oaxaca, con su compañero Breder. Cada mañana iban al mercado y ella planificaba su trabajo para el día. En una ocasión se tendió, cubierta con una sábana blanca, sobre el parapeto del Hotel Principal, colocó un corazón de animal sobre su estómago y vertió sangre sobre su cuerpo, entre las piernas y en el suelo[29]. En otra ocasión, tras volver del mercado con flores blancas, se dirigió en coche a un lugar en el que ya había estado con anterioridad, un yacimiento zapoteca con patios, una cripta y una tumba abierta. Una vez allí, cogió las flores y se tendió en la tumba con ramos de flores blancas colocadas sobré su cuerpo de tal modo que



154. *Sin título*, Iowa, 1979. [cat. 56]

parecía realmente que crecían en él[30]. Acerca de esta acción, llamada *El Yagul* en honor del lugar, dijo posteriormente: «La analogía radicaba en que yo estaba cubierta de tiempo e historia»[31].

Se veía claramente que era un homenaje a Frida Kahlo y una referencia específica a su obra. Cuando habían estado en Ciudad de México, habían visitado museos y la casa de Frida Kahlo en la colonia septentrional de Coyoacán. Allí Mendieta había tenido la oportunidad de ver algunas de las pinturas de Frida Kahlo, especialmente obras como *Raíces* (1943) y *La columna rota* (1944), un autorretrato con fértiles raíces que crecen en su cuerpo y salen de él para buscar las grietas de la tierra yerma. La obra de Mendieta sugiere de una forma simple e inmediata las relaciones entre la muerte y el resurgimiento de la vida.

Sin embargo, en la obra de Mendieta se sugiere un movimiento de pensamiento completamente diferente. Pues, a pesar de que su obra performativa, en este momento, aparece próxima a la concepción de

la muerte y la renovación de Octavio Paz, lo que revestía idéntica importancia para Mendieta en la explicación de Paz era que el objeto de sacrificio, no establecido pero necesario, era mujer. Esto era algo que ella también había descubierto en la obra de Frida Kahlo, y para Mendieta esta relación era especialmente importante. No sólo exponía el sujeto de la violencia represiva de la sociedad, esto es, el objeto del crimen, sino que revelaba igualmente que la relación entre la muerte y la naturaleza era la condición constitutiva dada a la mujer, esto es, mantenerse siempre fuera de lo social, desplazada, en estado de exilio. Una economía del exceso depende, en otras palabras, de su desproporcionada relación con el valor de uso y el reconocimiento y al mismo tiempo la negación de la diferencia. Como señala René Girard en su revisión de Levi-Strauss, el centro ausente del mito es la víctima cuyas huellas se encarga de ocultar la mitología[32]. Este centro ausente es el lugar del sacrificio y su sujeto lo sagrado y maldito o abyecto que son idénticos, irreductiblmente ambivalentes, y nacidos en el mismo momento como deseo. En la obra de Girard sobre la violencia de sacrificio, es la figura de la víctima la que constituye el requisito fundacional de la violencia y lo sagrado. La víctima —observa Girard— viene después de la naturaleza y antes de la cultura, que se origina en lo sagrado… La víctima sirve para cubrir el vado entre naturaleza y cultura y para señalar su ruptura definitiva[33]. Y, como en el sacrificio, el cuerpo femenino de la mujer es el objeto de la transgresión y, en consecuencia, lo que produce la experiencia de lo sagrado y frente a lo que se define la identidad del individuo (masculino).

La impronta sagrada

En el sentido más riguroso, la transgresión sólo existe a partir del momento en el que el arte se revela a sí mismo.

Bataille[34]

Entre finales de 1973 y febrero de 1974, Mendieta ejecutó y filmó una serie en la que el uso de la sangre volvía a ser el componente central. El primer corto súper ocho de tres minutos fue hecho en noviembre de 1973, y se titula *Sudando sangre.* Con la cámara enfocando la cara de la artista, sus ojos cerrados, el tiempo pasa hasta que la sangre empieza a bajar, al principio de manera imperceptible, goteándole desde la raya del pelo hasta la cara, y luego empieza a fluir libremente hasta cubrirle por completo la cara[35]. Luego hizo una serie a la que llamaría *Escribir con sangre,* seguida de *Signos de sangre (nº1 y 2)* [36]. *Escribir con sangre* (marzo 1974) comprendía una serie de *action paintings* aplicadas directamente a una pared con su cuerpo[37]. En la primera de ellas, Mendieta aparece semidesnuda, presionando su cuerpo contra la pared y bajando para dejar en ella la marca

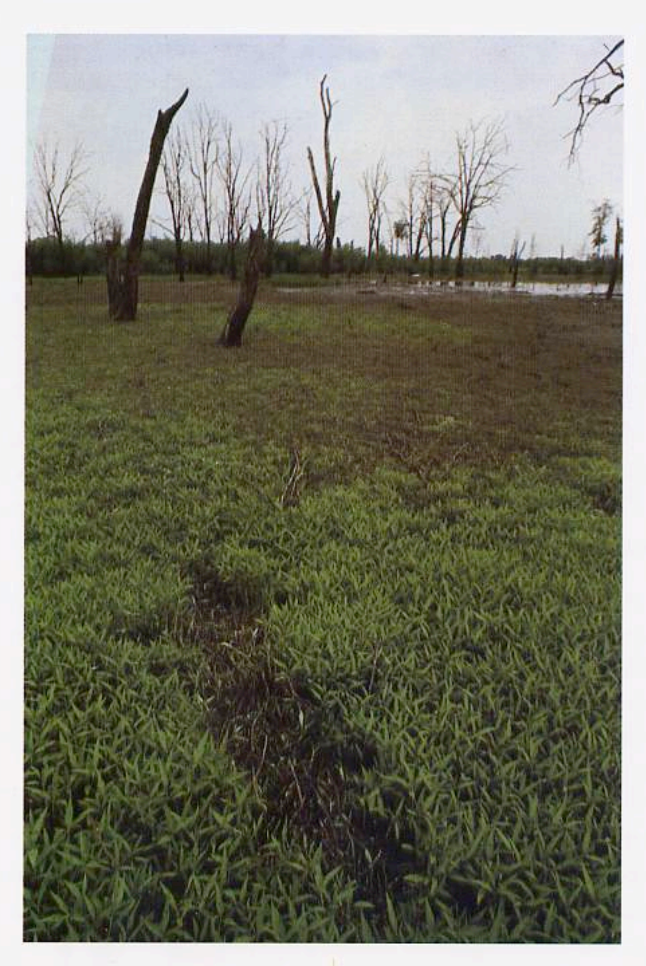
de sus senos y una silueta del cuerpo[38]. A ésta siguió otra serie de acciones, en las que aparecía vestida. Tras cubrir sus manos y sus brazos con líquido rojo, los extendía o los ponía en alto por encima de la cabeza e iba bajando pegada a la pared hasta quedar acurrucada en el suelo, dejando pintadas diferentes líneas curvas que sugerían su cuerpo[39]. En *Signos de sangre* sumergió su mano en un cubo con sangre y escribió en la pared: ELLA CONSIGUIÓ AMOR. En otra acción pintó un arco con sus brazos abiertos y luego las palabras: «hay UN demonio dentro de mí».

En cierta medida, esta obra se corresponde estrechamente con ideas previas sobre el sacrificio en términos del concepto de consumo de lo heterogéneo. Como Freud propuso en *Totem und Taboo*, la función de los ritos de purificación es evitar que el sujeto se contamine y liberar a la sociedad de esta polución mediante la expulsión del sujeto que ha profanado. Caillois observó que «la misma salud del cuerpo humano requiere la evacuación regular de sus "impurezas", orina y excrementos, así como, en la mujer, la sangre menstrual»[40]. Tal como lo ve Paz, este espacio es el del cuerpo materno, en cuanto «un lugar de paso, un umbral en el que "la naturaleza" se encuentra con "la cultura"»[41]. Al utilizar sangre de manera tan directa en esta obra y con anterioridad, la actividad de Mendieta adopta el mismísimo material que Freud había simbolizado como los dos tabúes del incesto y el asesinato, sobre los que descansan la cultura y la sociedad.

En esta época Mendieta escribió:

> *En el Midwest, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré consciencia de mi ser, de mi existencia como un ser muy particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mí misma separada de otros, sola.*[42]

Sin embargo, lo que Mendieta enfatiza en la obra es el cuerpo de la mujer como instrumento y material para la producción del arte. El arte pasa a ser una forma de consumo y al mismo tiempo una forma transgresora de reinscripción. La obra aparece como una forma de huella de la firma que, a la vez, procede del interior del cuerpo y, sin embargo, también de su exterior textual. Esta obra no sólo muestra a la mujer como el sujeto erotizado de la violación sino que, por medio de la referencia a la sangre menstrual, simboliza, como observa Kristeva, «un peligro que emana del interior de la identidad (social o sexual); (que)… amenaza la relación entre los sexos dentro de un agregado social y, a través de la internalización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual»[43].



155. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 43]

Durante este período, el arte de Mendieta revela una fascinación por la idea de una relación simbiótica entre erotismo y muerte. En una entrevista concedida algunos años más tarde, dijo: «No pienso que puedas separar muerte y vida. Toda mi obra gira en torno a esas cosas, en torno a *Eros* y la vida/la muerte»[44]. Y, como Bataille subrayó en las primeras líneas de su libro *El erotismo*, «el erotismo, puede decirse, es apostar por la vida hasta el punto de la muerte»[45]. El acto creativo es al mismo tiempo la experiencia de la muerte. En cierto momento, entre 1973 y 1975, Mendieta había copiado las palabras de Octavio Paz a continuación de sus propias afirmaciones sobre el arte:

> *Nuestro culto a la muerte es también un culto a la vida de la misma manera que el amor es hambre de vida y anhelo de muerte. Nuestra inclinación a la autodestrucción deriva no de nuestras tendencias masoquistas, sino también de una cierta clase de emoción religiosa.*[46]

La incorporación de esta observación a una de sus declaraciones sobre arte sugiere que el interés de Mendieta no radica simplemente en el tema de la muerte, sino en la relación de la «autodestrucción» con la «emoción religiosa». En este sentido, Bataille ofrece de nuevo una clara articulación de este tema, cuando observa que: «En esencia, el dominio del erotismo es el dominio de la violencia, de la violación»[47]. Cuando escribe sobre el «sacrificio vudú», Bataille habla de «un éxtasis comparable a la embriaguez…



156. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 44]



157. *Sin título,* Iowa, 1978. [cat. 45]



158. *Sin título,* Iowa, 1979. [cat. 57]



159. *Sin título*, Iowa, 1979. [cat. 58]



160. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 46]

que se obtiene matando aves»[48]. De forma similar, en su serie *Escribir con sangre* Mendieta aparece como si estuviera poseída, una forma de intoxicación que es a la vez el origen y el objeto de un proceso creativo. Desde esta perspectiva, se lo puede comparar con lo que Kristeva define como la economía masoquista de la mística cristiana, una «fuente de infinito goce» que, lejos de beneficiar al «poder simbólico o institucional (…), lo desplaza indefinidamente (…) dentro de un discurso en el que el sujeto es reabsorbido (…) en la comunicación con el Otro y con otros»[49]. El masoquismo, como el crimen, era una forma de acumular poder mediante la pérdida del yo, una manera de desatar la subjetividad que disuelve los límites en alteridad.

En el verano de 1974, cuando se encontraba en México, Mendieta empezó a experimentar con la idea de la mancha y la mortaja. Esto incluía (i) una serie de puestas en escena de una figura cubierta con una sábana blanca que estaba de pie en un nicho, evocando la costumbre católica de cubrir las imágenes sagradas en Semana Santa; (ii) una sábana blanca en la que ella había grabado su propia silueta con sangre y pintura, que luego era puesta en alto como si se quisiera hacer visible el acto del sacrificio; (iii) su impronta como silueta sobre el suelo llena de sangre/pintura roja que se va extendiendo lentamente para sugerir el cuerpo sangrante; (iv) una silueta hecha con un líquido rojo vertido sobre el suelo en una tumba abierta[50]. En diciembre, Mendieta agrupó varias de estas acciones, como si estuviera realizando la representación final de la escena del crimen, el cadáver amortajado y sus restos mortales, la mancha[51]. Cubriéndose con sangre y pintura, Mendieta se tendió en el suelo y se envolvió en una sábana negra y luego en una blanca[52]. La primera recuerda su acción en el parapeto de un hotel mexicano (1973), mientras que la segunda, formada únicamente por las «huellas corporales», marca, en términos más dramáticos, la desaparición del cuerpo.

Estas acciones recuerdan la *Serie antropométrica* realizada por Yves Klein en 1960-1961, o sea, unos trece años antes. En ella, Klein cubrió a sus modelos femeninos con pintura y luego hizo que se tendieran sobre sábanas para reproducir sus improntas. En aquella época, Klein escribió explicando que quería mostrar al hombre en la naturaleza mediante las huellas y las marcas que deja en ella sin querer, huellas y marcas que son siempre de una maravillosa grandeza, artificiales, efímeras y, no obstante, rotudamente indestructibles[53]. Para Mendieta, la relación con la huella era opuesta. No se trataba de indestructibilidad, sino más bien del consumo (corrupción) del cuerpo y de la muerte como condición necesaria de la vida. Como observa Bataille: «Una obra de arte y un sacrificio participan (…) [en] la

búsqueda de un instante sagrado yendo más allá del tiempo profano, donde las prohibiciones garantizan la posibilidad de la vida»[54].

El abanico de asociaciones que provoca la obra de Mendieta nos remite al tema de los orígenes y a las interconexiones existentes entre los orígenes del yo y el arte. Estamos ante un cadáver como representación, es decir, su desaparición marca también su aparición. La mancha es un «indicio de la herida ausente», la sábana una mortaja[55]. Y, al utilizar su propio cuerpo y la tela, Mendieta reconfigura la referencia directa al cuerpo de Cristo y al sudario en términos femeninos[56]. La sábana sirve no sólo como soporte, como lienzo, sino incluso como obra misma. La emergencia de la impronta y la huella como residuo del cuerpo marca un violento espacio, por consiguiente, entre experiencia y representación, y por consiguiente, como el sudario de Turín, el «bautismo de la vista». Pero por encima de todo esto, la obra de Mendieta muestra de nuevo hasta la evidencia que este advenimiento de lo visible se ha conseguido sólo mediante la muerte del otro.

Llegar a ser alguien distinto de uno mismo

Durante este período de intensa experimentación, Mendieta realizó dos cambios decisivos en su obra. El primero fue eliminarse a sí misma como objeto material de su arte y utilizar, en su lugar, una réplica de sí misma, mientras que el segundo consistió en trabajar directamente en el paisaje, esto es, con la tierra. Este cambio en su actividad la liberó de la polaridad entre una forma de esencialismo y la idea de que todas las cosas son una construcción social. Y, aunque ella había explorado la idea de que el sujeto se generaba en el seno de las relaciones y que, por lo tanto, siempre está ya alienado por su inscripción en el orden simbólico, el problema de separar el cuerpo del yo había seguido sin resolverse hasta este momento. O sea, mientras que su obra aspiraba a presentar la idea de lo social como idea fundada en una identificación de la mujer como naturaleza y el otro excluido, el hecho mismo de utilizar su cuerpo no contribuía en modo alguno a esclarecer si la *materialidad* del cuerpo era ya exterior al lenguaje[57].

Al trasladar su trabajo al paisaje, estos problemas cobraron una nueva dimensión. Ahora la cuestión era el modo en que uno podía imaginar un exterior que pudiera ser contemplado no sólo como figuración de un «más allá utópico», sino que expusiera, como apunta Judith Butler, las «categorías constitutivas que pretenden mantener el género en su sitio presentándose como las ilusiones fundacionales de la identidad»[58]. Desde esta perspectiva, la violenta extirpación que ella escenifica en su obra constituye un intento de distanciar críticamente la obra de la posibilidad

de recuperación, una recuperación que naturalizaba lo exterior o heterogéneo como diverso de lo cultural.

Por esta razón, podemos entender por qué una de las historias predilectas de Mendieta, una historia a la que alude muchas veces en sus apuntes y declaraciones, habla de una costumbre que tenían las gentes de Kimberly[59].

> *Los hombres de Kimberly salen de su aldea para buscar novia. Cuando un hombre lleva a casa a su nueva esposa, la mujer lleva consigo un saco de tierra de su lugar de origen y cada noche come un poco de esa tierra. La tierra le ayudará a hacer la transición entre su lugar de origen y su nuevo hogar.*[60]

Después de esta cita, Mendieta observa:

> *En otras palabras, esa pizca de tierra posibilitará la transición entre los dos hogares.*
>
> *Por la misma razón, para mí hacer esculturas earth-body no es el estadio final de un rito sino un camino y un medio para afirmar mis vínculos emocionales con la naturaleza y para conceptualizar religión y cultura*[61].

La tierra misma es desenterrada en el cuerpo de la mujer como un gesto de expatriación. Esta figura de total sumisión es un abandono de uno mismo. La mujer se transforma en tierra. El significado de la historia



161. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 36]

de Kimberly era que, para Mendieta, representaba un ejemplo conmovedor de su propia exploración de la relación entre la interiorización de lo ajeno y la exteriorización del yo. Además, la idea de ser sacado de uno mismo para convertirse en otro, como es descrita en la historia, simbolizaba la relación entre su patria de origen, el exilio y su patria de adopción. El exilio significaba para Mendieta un «descubrimiento en el seno del yo de una capacidad para sobrevivir y crecer en el nuevo entorno, y transcendencia» de su condición de exiliada[62]. El arte se convirtió en un refugio, un medio, el único medio, para forjar un vínculo con su cultura, pero también para comprometerse con su nuevo entorno y su nueva cultura. En este sentido, el arte, al igual que en la escritura, se convierte en un discurso del deseo, un deseo de recuperación y de retorno. Como ella escribe:

> *La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi patria en la adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana.*[63]

A principios del verano de 1975, Mendieta hizo su primera silueta autónoma importante, titulada *Silueta de Yemayá*. Regresó a su paraje



162. *Sin título*, Iowa, 1979. [cat. 59]

predilecto de Old Man's Creek, cerca de Iowa, y allí construyó una balsa de madera y la cubrió con terciopelo oscuro, rojo, y una silueta de sí misma hecha con flores blancas[64]. La echó al agua, y durante un período de seis minutos la filmó mientras era arrastrada río abajo, atrapada por corrientes y remolinos, sacudiéndose arriba y abajo, para desaparecer lentamente a medida que su forma se confunde con la del agua. De manera similar, el año anterior Mendieta había trabajado directamente con agua, filmándose a sí misma flotando en el agua. Utiliza una cámara fija, y en el ambiente no hay sino silencio y quietud, si exceptuamos el constante movimiento del agua que fluye sobre su cuerpo. La inmersión en la naturaleza alcanza la cualidad de encuentro erótico, a la vez que, como en el poema «El río» (1955) de Octavio Paz, sugiere el reflujo o retorno a la fuente.

Mientras que la balsa de flores *Silueta de Yemayá* simbolizaba una ofrenda de esta índole, iconográficamente la figura también sugiere la del *Anima sola*. Con los brazos en alto y las piernas juntas, la imagen del *Anima sola* simboliza el alma que vaga, representada adecuadamente, tratándose de Mendieta, por la figura de una mujer. Situada fuera de la sociedad, aparece envuelta en las llamas del purgatorio con sus manos tendidas al cielo en busca de redención[65]. Sin embargo, Mendieta ha puesto la figura en posición horizontal como si volviera a la tierra o estuviese enterrada en su seno.

En estos términos, la obra de Mendieta articula lo que podría llamarse la dialéctica negativa del exilio. Ocupa una franja de tierra fronteriza, la carencia de hogar, el vagabundeo, una soledad que sueña con una comunidad imaginada pero que, no obstante, se resigna a vivir una comunidad de ausencia. La tierra del exilio se convierte en espectral tierra de ausencia y a la vez en un lugar de cierta libertad. Así es el paisaje de la modernidad, en el que el lenguaje de la cultura y la comunidad está suspendido sobre las fisuras del presente: oscilando entre signos residuales y signos emergentes, buscando la recuperación en una repetición de lo mismo o amenazando con romper violentamente en algo radicalmente diferente. Más que las asociaciones de las mujeres con el hogar y con la «madre vinculada a la tierra», asociaciones en las que está contenida la mujer, el lugar del exilio se define por lo que le falta, no por lo que tiene.

Mientras que el concepto de las acciones basadas en el sudario había elaborado la idea de la impronta de la artista, ahora la forma de la silueta vino a formalizar otro paso. Al crear un duplicado que contenía el contorno y las proporciones de su cuerpo, Mendieta pudo prescindir de sí misma como objeto de la obra, y trabajar directamente con una forma que podía utilizarse alternativamente como una superficie de

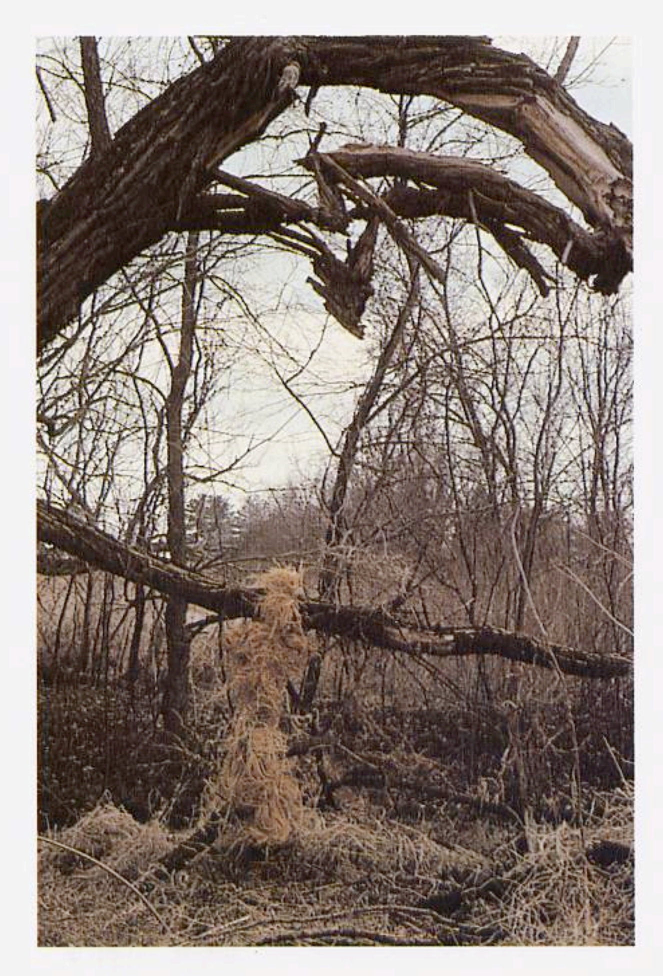
inscripción, transformarse e incluso destruirse sin dejar tras sí sino un residuo o una huella. A través de la obra de esta época se puede ver claramente que Mendieta reconocía el poder que se podía obtener mediante el proceso de replicación del cuerpo y su interacción directa con materiales y con el entorno[66].

Sumisión a la Naturaleza

Aquella por la que existen los abyectos es, pues, un desecho que se coloca, se separa, se sitúa a sí misma, y en consecuencia se pierde en lugar de seguir (su) camino, desear, pertenecer o rechazar... En lugar de percibirse como su «ser», lo hace con referencia al lugar que ocupa: «Dónde estoy», antes que «Quién soy». Kristeva.[67]

Al elaborar formas miméticas de descorporeización y corporeización, a través de un duplicado de sí misma como silueta, elemento central de su arte, Mendieta accedió de nuevo al tema de la exterioridad. Tras construir un medio para representarse a sí misma como otra persona, el problema no era de recuperación sino de disolución. En cuanto que el lenguaje era para ella, como dice Shoshana Felman, «un principio de separación y división a través del cual el yo es, al mismo tiempo, construido y descentrado», el reto para Mendieta consistía en crear un arte que no fuera una estética que "naturalizara" a la mujer como lo otro[68]. Dado que ella era consciente de que la finalidad del arte era derribar las fronteras de la contención, salir fuera de uno mismo, el poder del arte era, en esa misma medida, potencialmente amenazador. Pues aunque simbolizaba la restauración del orden, era también un movimiento de transgresión que no volvía igual que se había ido. Al escribir sobre la figura del criminal, Adorno y Horkheimer hicieron referencia a la teoría de Caillois sobre el mimetismo y a la de Freud sobre el instinto de muerte, a fin de poner de manifiesto que la idea de sumisión como una «tendencia a perderse en el entorno, en vez de desempeñar un papel activo en él; la tendencia a dejarse llevar y volver a hundirse en la naturaleza»[69]. En tales condiciones existe el peligro de no pertenecer, de ser *de* pero no estar *en* el mundo.

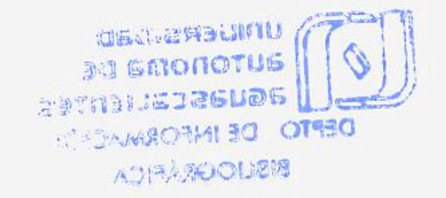
Ése es el peligro de la reproducción, donde la corporeización, el duplicado, queda fijado en su sitio, fuera de uno, por otro, una víctima si se quiere, y en consecuencia una especie de fetiche, un objeto, descorporeizado, muerto. Este concepto de ser otro como un movimiento hacia la exterioridad o la muerte, es la base sobre la que Mendieta se define a sí misma, un destino que es también el punto de partida y de llegada. El deseo de cometer un crimen, de ser declarado culpable, de destruirse o abandonarse exigiendo la disolución del yo, es una cosa



163. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 47]



164. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 48]



arriesgada. Es una expresión de «alteración», como decía Bataille en su formulación de la representación figurativa, que expresa una descomposición parcial análoga a la del cadáver y, al mismo tiempo, el paso a un estado totalmente heterogéneo que corresponde a (...) lo totalmente otro (*tout autre*), o sea, lo sagrado (...)[70].

El modo de acceder a un estado heterogéneo es, pues, el punto de partida. Como Mendieta escribió entonces con referencia a su obra:

> *Esta exposición no apunta necesariamente a la injusticia o incapacidad de una sociedad que no ha sido capaz de asimilarnos sino, en mayor medida, a un deseo personal de seguir siendo «otro».*[71]

Desde esta perspectiva, la obra de Robert Smithson proporcionó a Mendieta un fortísimo sentido de afiliación y una fuente de inspiración para su nueva obra[72]. Smithson se había sentido fascinado por México, donde había trabajado durante mucho tiempo, y, como Mendieta, se había adherido a las posturas más críticas hacia la sociedad. El paisaje era para Smithson un lugar de posible renovación, pero también un lugar de abandono, en el que todo lo que subsistía era el detritus de la ruinosa historia de la civilización. En su obra *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, Smithson escribió: «Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún sitio en los basureros del pasado no histórico...»[73]. Y en otro pasaje escribió:

> *A muchos les gustaría olvidar completamente el tiempo, pues encubre el «principio de muerte» (todo artista auténtico lo sabe). Flotando en ese río temporal están los restos de la historia del arte, pero el «presente» no puede apoyar las culturas de Europa, o siquiera las civilizaciones primitivas o arcaicas; en lugar de ello, tiene que explorar el pensamiento pre y poshistórico; tiene que ir a los sitios en los que los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos.*[74]

A este respecto, la teoría de la entropía formulada por Levi-Strauss fue sumamente influyente, en cuanto que sostenía que la desintegración y la podredumbre eran la consecuencia de culturas altamente desarrolladas. Smithson, sin embargo, pedía que a la antropología de Levi-Strauss se la llamara entropología y, a su vez, elaboró una teoría del «no sitio». El «no sitio» era un lugar en el que había habido algo, pero una vez desalojado, no había dejado nada. Esta nada era el sacrificio de la materia, un paisaje entrópico rodeado por un horizonte que extendía su curso hacia el infinito[75]. Esta «nada» era lo que le fascinaba en cuanto origen material de su obra. Como escribió Kate Larson acerca de Smithson, uno siente «un indefinible desasosiego en los no-sitios, apartados para siempre de la paradisíaca totalidad

del mundo, y llenos de la inquietud del desahucio»[76]. Es precisamente esa «inquietud del desahucio», unida a la idea de que uno empieza *allí* en ese inhóspito lugar del exterior, la que comparte una afinidad con la ambición de la obra de Mendieta de ser plenamente heterogéneo, dejando tras sí exclusivamente la huella inconmensurable.

Cenizas a las cenizas

«grandes hombres, id fuera, fuera de la Estancia,
y pelead con las cenizas».

T. E. Hulme

La obra de Mendieta no consistió en un forcejeo con las cenizas, sino en un dejarse consumir por ellas. A su regreso de México en 1975, Mendieta produjo una serie de obras que representan un fuerte contraste con su silueta flotante. Decidida a trabajar en una nueva pieza, Mendieta escogió de nuevo un paraje a orillas del río Iowa. Tras construir una silueta cóncava en la tierra, filmó cuatro acciones en película súper ocho. En la primera, *Corazón de roca con sangre,* se arrodilló junto a la forma abierta, colocando un corazón animal en el sitio correspondiente de la figura. A continuación vertió sangre sobre ella con un cuenco y por último se tendió desnuda, boca abajo, sobre la silueta. La segunda acción, *Génesis enterrado en barro,* de octubre, es sin duda la más dramática de todas estas piezas. Enfocando con la cámara fija el suelo, el espectador apenas si ve otra cosa que el paisaje con la rica tierra oscura, algunas piedras y las hojas de otoño que van cayendo. El tiempo pasa y de pronto presenciamos que la tierra se mueve delante de nosotros. Miramos, parece como si la tierra palpitara, respirara, elevándose y descendiendo cada vez más deprisa. Seguimos mirando, y lentamente la tierra se abre para mostrar el contorno de un cuerpo: es Mendieta[77].

La filmación de la tercera acción, realizada al mes siguiente, *Silueta sangrienta,* comienza con una imagen de Mendieta desnuda, acostada boca arriba en la silueta. A continuación muestra una silueta vacía y después otra, llena de sangre roja y, nuevamente, a la artista acostada boca abajo. La última de las cuatro acciones filmadas fue *Alma silueta en fuego* producida también en noviembre. La película empieza con la quema de una silueta hecha con una sábana blanca. La sábana blanca, con la que en obras anteriores ella se había envuelto y cubierto como si fuera un sudario, se quema y se destruye ahora. No queda nada que no sea una oscura forma de cenizas ardientes en una forma ahuecada, su yo anterior. No hay cadáver, ni real ni simbólico, no hay nada más que una tumba abierta o cenizas. Lo que se busca es la desaparición y la ausencia del cuerpo mediante lo que queda, un rastro. Mientras que la silueta producía la idea de descorporeización, las cenizas



165. *Sin título*, Iowa, 1978. [cat. 49]



166. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 37]



167. *Sin título*, Iowa, 1977. [cat. 38]

marcaban la huella del cuerpo. En este sentido, la obra de Mendieta planteó la cuestión de la huella en la línea que Levinas describiría como «lo que, hablando con propiedad, nunca ha estado ahí, de lo que siempre es pasado»[78]. O sea, lo que constitutivo de la huella es su eliminación, una falta de origen o presencia originaria, pues la huella nunca remite a una marca original. «Su inscripción —escribe Derrida— sólo tiene lugar cuando se la elimina»[79].

Más allá de todo ello, con la desaparición de la obra misma, Mendieta decidió mostrar sólo una imagen fotográfica, algo que no es más que una huella. Llamada simplemente *Silueta de cenizas*, la imagen muestra las cenizas quemadas de una silueta en una imagen vaciada[80]. Como Barthes escribe con referencia a la naturaleza fantasmal del signo fotográfico: «No soy ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que siente que se convierte en objeto...Yo me convierto realmente en un fantasma»[81]. Lo que queda claro a partir de este momento es que, a pesar de que la imagen fotográfica siempre ha desempeñado un papel importante en la obra de Mendieta, ahora la reproducción fotográfica desplaza radicalmente a la realidad. Estas *performances* y acciones nunca fueron presenciadas por un público ni subsistieron. Desaparecieron, reabsorbidas por el paisaje. La fotografía dramatiza la distancia entre el cuerpo y la obra de Mendieta. Marca un movimiento de ruptura y repetición, un espacio entre la experiencia y la representación. Y, mientras las fotografías contienen algo que es un exceso de esta distanciación, de un lugar de origen, llevan dentro del mismo movimiento su carácter efímero, desplazando la obra original mediante una «vida posterior» de la imagen. Ésta marca el bautismo de la vista. La fotografía, en sí misma una huella de algo diferente, sólo sirve entonces para realzar el sentido de la obra de Mendieta, que gira en torno a la huella, que sólo es capaz de captar su «espíritu». El poder de la imagen radica en su capacidad de usurpar lo real, llevándonos a un lugar donde no hay nada, un vacío, un lugar que es la condición esencial de lo real, pero del que lo real desea alejarse.

Mientras que la posibilidad de retorno está cada vez más presente en las obras de este período, la imagen misma del entierro ronda en torno a cada una de las piezas. Hay una sensación de que todo se hunde en el suelo, una gravedad en la obra, una proximidad a la tierra. La imagen de la silueta aparece a la vez como una tumba poco profunda y como la imagen de una matriz. Por mucho que pensemos en estas piezas como una vuelta a la naturaleza, a la tierra, como un modo de regenerar la vida, la idea de ser enterrado literalmente vivo, al igual que la de ser enterrado simbólicamente muerto y regresar, domina la imagen. La imagen del entierro o del lugar del entierro, en especial la tumba o la cripta, marca un espacio liminal



168. *Ochum*, Miami, 1981. [cat. 70]

de sacrificio y fertilidad, muerte y renacimiento. Esta liminalidad, escribe Victor Turner, «es comparada frecuentemente con la muerte, con la estancia en el útero, con la invisibilidad, con la oscuridad, la bisexualidad, con el desierto…»[82] La sexualidad de la mujer la sitúa en el borde de la cultura.

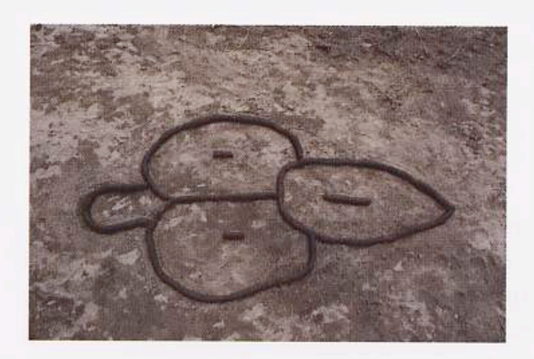
El 23 de febrero, Mendieta inauguró su exposición *Entierro del Ñáñigo y filmografía* en el número 112 de Greene Street, en el Soho neoyorquino. Presentada en un espacio a oscuras, la pieza principal, *El entierro del Ñáñigo*, era una silueta de la artista formada con 47 velas negras encendidas, y junto a ella una proyección de diapositivas de otra obra[83]. En su extensa documentación de la instalación se aprecia una fascinación por las velas que arden, el proceso de su desaparición y los residuos que dejan cuando se queman hasta la mecha. Aunque hace referencia a los Náñigo igual que en la obra de 1973, hay cambios significativos. Lo que se entierra son los Náñigo, pero los Náñigo son aquí la figura de la mujer simbolizada por Mendieta. La fuerza secreta de los Náñigo se traduce en reconomiento y rechazo de la mujer como sujeto sagrado, una sacralidad que depende del sacrificio y, en consecuencia, la prohibición de que esté presente el cuerpo[84]. En la obra de Mendieta el cuerpo está, pues, ausente, y el espacio aparece vacío. Nuestra mirada se dirige a un contorno que dibuja el cuerpo no visto de Mendieta. Las velas denotan el entierro del cuerpo y al mismo tiempo la ceremonia de recuerdo y veneración. Este reconocimiento/rechazo depende de un juego entre ausencia/presencia, un juego sobre la función de la huella en cuanto que marca lo que ha desaparecido pero, en cierto modo, permanece. Escribir y borrar al mismo tiempo representa el movimiento de la huella o, como dice Blanchot:

> *Las huellas no vuelven al momento de la marca, carecen de origen, pero no de fin en la permanencia que parece perpetuarlas… como si no hubiera huella sino huellas, nunca las mismas y siempre repetidas. La marca de la escritura.*[85]

Sobre la pared, además de *Entierro del Ñáñigo,* Mendieta proyectó su *Silueta de cenizas* (1975). Sin embargo, en la documentación fotográfica existente de las diapositivas proyectadas, se ha hecho una significativa selección. Más que seleccionar la obra «final» de la silueta quemada y vaciada, Mendieta proyectó la pieza como si ardiera en llamas y la puso en sentido vertical de modo que la figura aparece de pie. El cambio es en verdad dramático, pues ahora, junto a la pieza del entierro, la *Silueta de cenizas* es transformada en un símbolo de posible regeneración, una regeneración a través del fuego. Ahora ya ni cenizas ni restos, sino el uso



169. *Sin título*, Iowa, 1983. [cat. 112]



170. *Sin título*, Iowa, 1983. [cat. 116]



171. *Sin título*, Iowa, 1983. [cat. 113]



172. *Sin título*, México, 1982. [cat. 109]



173. *Sin título*, México, 1982. [cat. 111]



174. *Laberinto de Venus*, Iowa, 1982. [cat. 108]



175. *Laberinto de Venus*, Iowa, 1982. [cat. 110]



176. *Las tumbas*, Iowa, 1977. [cat. 39]

del fuego, su fuerza destructora y simbólicamente regeneradora se convierten en el ímpetu y el inicio de una obra que será explorada hasta la muerte de la artista[86].

Conclusión

La vida del espíritu no es esa vida que se asusta ante la muerte, y elude la destrucción, sino esa vida que asume la muerte y vive con ella. El espíritu sólo alcanza su verdad cuando se encuentra en absoluta desmembración...

Hegel[87]



177. *Sin título*, México, 1973-77. [cat. 14]

En gran medida, la obra de Mendieta se caracteriza por un rechazo de la resolución estética. Su compromiso con el lugar, con los materiales y el proceso fue un modo de dar testimonio de una vida hecha de una secuencia de *ahoras*, de una intensidad vivida que siempre comportaba un riesgo, una excepción de la regla, una condición de exclusión, un estar incómodo en el mundo. De su obra podríamos decir que es una forma existencial o, mejor aún, materia existencial. A lo largo de este tiempo, la obra de Mendieta cruza y erosiona las fronteras: las sábanas manchadas, los restos de sangre, el entierro del cuerpo, la quema de siluetas, los restos que han sido pasto de las llamas, convertidos en cenizas, que se disuelven bajo la corriente, que desaparecen entre las arenas movedizas, erosionadas por el tiempo, y fotografías como nada más que residuos. Como dirá Paul de Man, la «forma nunca es otra cosa que un proceso en el camino hacia su realización. La forma completa nunca existe como un aspecto concreto de la obra que pueda coincidir con una dimensión sensorial o semántica del lenguaje»[88]. Siempre existe el peligro de su desaparición.

El retorno a la tierra representa un retorno al útero, donde empieza la vida, y a la tumba, donde se sitúa la muerte, una liberación de la vida y su regeneración, y en este sentido una forma de libertad. En cierto modo, aquí operan dos temporalidades. Una implica una concepción del eterno retorno, un ciclo mítico que apela al proceso temporal de la existencia, y la otra, alternativamente contingente, por la que la idea de origen es una base sin base. En su relación con el pasado en términos de repetición y recolección, la obra de Mendieta sugiere una conexión con la metafísica del eterno retorno de Mircea Eliade así como con la epifanía de la plena presencia descrita por Octavio Paz. Tiene el propósito de recuperar, pero revelando. Es, como lo definió Kierkegaard, un «recordar hacia adelante», donde uno es guiado más allá del presente por la insinuación del «espíritu» que reside como una huella de su memoria[89]. Como tal, la repetición es a la vez mnemónica y anticipadora, un movimiento destructivo y proyectivo. Esto nos trae de nuevo a la memoria la mímesis como medio de corporeización y descorporeización: un devenir que es una libertad anhelante y abierta. Más que estasis o reposo, el devenir no conoce el sosiego, nunca se ve libre de la temporalidad, antes bien, es su sujeto contingente y abyecto. La obra oscila violentamente entre estos modos de estar en el mundo, pues ninguno de los dos puede ofrecer un sentido real de emancipación sin el otro.

Mendieta se convierte en su propia musa, más que en el material o en la matriz de la creación de otro, como en el caso de Octavio Paz. La relación de Mendieta con su experiencia como persona que se vio desplazada culturalmente de su lugar de origen, Cuba, se inscribe como un persistente extrañamiento de ella respecto de sí misma, un alejamiento de su propio yo. Es como si su arte fuera el único medio con el que ella puede construir un recuerdo que no puede ser recuperado de otro modo. Más que re-escenificar una serie interminable de historias de los orígenes, como quien suple la pérdida recurriendo al modelo paterno (de Edipo) de la autoría, la obra de Mendieta evoca a Eurídice como la musa, cuya desaparición significa el advenimiento de la inspiración, de la poesía, del arte. El paradero de la mujer, en el exilio, muerta, ése es el punto de partida. Como observa Heidegger: «Pero no repetimos un principio reduciéndolo a algo pasado y ahora conocido, que sólo necesita ser iniciado; no, el principio tiene que ser empezado de nuevo, más radicalmente, con todo lo extraño, con lo oscuro, con la inseguridad que corresponden a un verdadero principio»[90]. Por esta razón, en Mendieta, como en otras mujeres artistas y escritoras, la idea de la muerte como siempre, ya, perpetuamente presente en la vida. La muerte no ha quedado fuera, pero tenemos que ir allí para que empiecen arte y cultura.

Notas

* Este ensayo se basa en una investigación realizada para un estudio inédito, con la extensión de un libro, sobre la obra de Mendieta. Deseo dar las gracias a Raquel Mendieta y a la Galerie Lelong, Nueva York, por su generoso apoyo para hacerlo realidad.

1 Uno de los problemas ha sido la crítica acogida que se le dispensó antes e inmediatamente después de su muerte. En 1986, en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York se celebró una retrospectiva de Mendieta centrada en su período de 1975-1985, con su obra de 1972-1975 en los campos del cine experimental, el vídeo y la *performance* representada como actividad periférica. En segundo lugar, gran parte de los comentarios críticos que empezaron a aparecer en los años setenta subsumía la dimensión reflexiva o crítica de la obra de Mendieta al ofrecer una lectura casi exclusivamente a la luz, bien de la fascinación por el mito de la diosa, entonces al uso, bien de la relación de la artista con Cuba.

2 Felman, Shoshana: «Rereading Femininity», *Yale French Studies*, nº 62, 1981, p. 156.

3 Véase Goffman, Erving, *The Presentation of the Self in Everyday Life*, Doubley, Garden City, Nueva York, 1959 e *Interaction Ritual*, Anchor Books, Garden City, Nueva York, 1971.

4 Enrique Sosa Rodríguez, al escribir sobre el uso del sacrificio animal por parte de la sociedad secreta cubana de Abakua, observa que la sangre vertida sobre la cabeza del adepto purifica y da fuerza. Véase *Los Náñigos*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982. Esta relación se aborda también en el ensayo de Jacob, Mary Jane, en *The Silueta Series, 1973-1980*, Galerie Lelong, Nueva York, 1991, p. 10. La idea de purificación se corresponde con la concepción de Mendieta de la sangre como fuerza positiva, no negativa.

5 En este sentido, la finalidad de Mendieta se distingue de la de los Accionistas Vieneses. La incorporación del sacrificio animal en la obra de éstos ejemplifica las críticas de Bataille y Caillois contra la constitución de la virilidad masculina mediante el sacrificio y la violencia. Para un análisis de este tema, véase el prólogo de Denis Hollier en *El colegio de sociología, 1937-39*, Ed. Taurus, Madrid, 1982.

6 En este momento, Mendieta, introduce también en su obra referencias a otras tradiciones culturales, en especial la mexicana y la afrocubana.

7 Nombrar por anticipado la acción destinada a ser otra sirve para desplazar la fuerza crítica que le es inherente. El problema del nombre ha dañado el estudio y la recepción de la obra de Mendieta en cuanto que, al calificarla de afrocuana, mexicana o incluso feminista, su obra se ha visto marginada como periférica respecto de la modernidad, en vez de definirla como central en la constitución de la misma modernidad. Esta marginación constituye una forma de economía de sacrificio en el núcleo de la cultura moderna.

8 Wilson, Judith: «Ana Mendieta Plants Her Garden», *The Village Voice*, Nueva York, 13-19 agosto 1980, p. 71.

9 Declaraciones de la artista, sin fecha. En ellas figura también esta frase: «Decidí que para que las imágenes tuvieran cualidades mágicas yo tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir al origen de la vida, a la madre tierra». Véase Mendieta, Ana: «A Selection of Statements and Notes», *Sulphur*, Eastern University Press, Michigan, nº 22, primavera 1988, p. 70. Aunque Mendieta sugiere que había empezado a trabajar «con la naturaleza» en 1972, no empezó a producir obra en el paisaje hasta el año siguiente.

10 La segunda y la tercera acción fueron producidas en el exterior, en las afueras del campus universitario, y presentadas como *tableaux* que fueron fotografiados. A ella se la veía tendida, semidesnuda, boca arriba y boca abajo, con el cuerpo salpicado de sangre. También produjo otro «incidente» como parte de esta serie, en el que utilizó, como fondo, huesos y un pie amputado salpicados de sangre.

11 Posteriormente, en un entrevista, Mendieta recordaba que las personas que acudieron al apartamento «se sentaron y se pusieron a hablar de ello. Yo no me moví. Permanecí en la posición durante una hora más o menos. Realmente los impresionó». Citado en Cherry, Kittredge: «Mendieta incorporates herself, earth and art», *The Daily Iowan*, Iowa, diciembre 1977, p. 7.

12 Citado en Wilson, Judith, p. 71.

13 Lippard, Lucy, refiriéndose a la pieza, dijo que era «un *tableau* de una violación impresionante, sangriento, representado por Ana Mendieta con ella misma como víctima… [entre] un creciente número de obras de arte realizadas por mujeres con el yo como tema». Lippard, Lucy: «Transformation Art», *Ms.* 4, Nueva York, vol. 4, nº 4, octubre 1975, p. 33. En un reciente estudio de esta obra, Hannah Kruse ha afirmado que la «identificación» de Mendieta con la víctima excluía la noción estereotipada de «víctima» al negar su status como objeto anónimo». Véase Kruse, Hannah, «A Shift in Strategies: Depicting Rape in Feminist Art», en *The Subject of Rape*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993, p. 56.

14 El fascismo desató la fuerza de lo heterogéneo, liberando a la nación de todo lo que en su opinión era impuro: la inmundicia, lo desviado, lo subversivo. Véase Bataille, Georges, «The Psychological Structure of Fascism», en *Visions of Excess: Selected Writings 1927-39*, editado por Allan Soekl, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1985. Para un comentario sobre el *Colegio de Sociología*, véase Hollier.

15 Cockcroft, Eva: «Culture and Survival: Interview with Mendieta, Willie Birch and Juan Sanchez», *Art and Artists*, Nueva York, febrero 1984, p. 16, junto con la exposición *Ritual and Rhythm: Visual Forces For Survival*, Kenkeleba Hose, Nueva York, 1982.

16 Horkheimer, Max y Adorno, Théodore, *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Trotta, Madrid, 1994.

17 Bataille, Georges, *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1979, y en *La peinture préhistorique Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Ginebra, 1955.

18 Paz, Octavio, *El laberinto de soledad*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993.

19 Véase en especial el libro de Bartra, Roger, *The Cage of Melancholy*, Rutgers University Press, Nueva Brunswick, 1992.

20 En la sociedad azteca, cada persona tiene «tonalli», fuente de energía que le da autonomía vital. Duverger, Christian, «The Meaning of Sacrifice» en *Fragments for a History of the Human Body*, vol. 3, Zone Books, Nueva York, 1989, pp. 367-385. El *tonally* se podría entender como un equivalente del concepto afrocubano de *ashe*.

21 Paz, Octavio. Véase también el estudio de este concepto que Bataille lleva a cabo en «The Notion of Expenditure» en *Visions of Excess*, p. 116-129. Además, las teorías de Bataille se inspiran en estudios etnográficos del sacrificio azteca y el vudú haitiano. Para Bataille y Caillois, el sacrificio, como el festival, hace evidente la represión al invertir la ley de la prohibición y difuminar así los límites entre lo profano y lo sagrado.

22 Bataille, Georges, *El erotismo*.

23 Caillois, Roger, «Festival», en Hollier, Denis, *El Colegio de Sociología*.

24 Paz, Octavio, ibíd.

25 Paz, Octavio, ibíd.

26 Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Universidad Autónoma Nacional de México, México, 1965, p. 24.

27 Una elaboración de estas ideas se puede encontrar en Paz, Octavio, *Convergencias*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1991.

28 Mendieta, notas inéditas, escritas entre 1973 y 1975. El pasaje citado se puede encontrar en Paz, Octavio, *El laberinto de soledad*.

29 Las obras restantes de esta serie implicaban la colocación de un corazón en una plataforma de piedra, en las ramas desnudas de un árbol espinoso, en el nicho de un monasterio, otro en un nicho de agua y una colocación final en la rama de un árbol en forma de horquilla.

30 Como recuerda Breder, *Sulphur*, p. 75, aunque él fecha la obra como de 1976, la diapositiva original la sitúa en agosto de 1973. Esta obra proporciona la base en torno a la cual, durante los diez años siguientes, Mendieta realizaría una serie de obras que se aparta del cuerpo, en especial su serie *Árbol de la vida*.

31 Entrevista concedida a Montano, Linda, *Sulphur*, p. 66.

32 Véase Girard, René, *Violence and the sacred*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978; y *Things Hidden Since the Foundation of the World*, Stanford University Press, Stanford, 1987.

33 Ibíd.

34 Bataille, Georges, *La peinture préhistorique. Lascaux or the Birth of Art*, p. 41.

35 Véase la cinta 1-18, sin fecha, 1974-1975.

36 Fecha dada por Jacob, Mary Jane, 1991, p. 12.

37 Mendieta había rodado con anterioridad una película en la que se aplicaba directamente sangre/pintura sobre el cuerpo, no sobre una pared. En un estudio escasamente iluminado y con un cuenco de sangre/pintura en una mesa colocada junto a ella, desnuda, ejecutó tres acciones frente a la cámara. En la primera se marca el torso, la frente y los ojos con cruces. En la segunda dibujó con sangre/pintura una forma de corazón en torno a sus senos y la palabra BÉSAME en medio, y en la tercera dibujó un esqueleto sobre su cuerpo. Véase la cinta 6, 66-81N, filmografía de 1974.

38 Cinta 6, 66-81N. 1972-1974.

39 Este trabajo se convertiría en el prototipo de una serie de tres obras, *Huellas de sangre*, producida sobre papel en Franklin Furnace en el año 1982. Esta serie formó parte de una exposición a cargo de Mendieta llamada *Isla y otras obras*. Véase la cinta 1-18, sin fecha, 1974-1975. Hacia finales de 1974 Mendieta repitió estas acciones sobre material de diferente color y las tituló *Escritura de sangre*.

40 Caillois, Roger, en *El Colegio de Sociología*.

41 En noviembre de 1974 en Old Man's Creek, Iowa, Mendieta realizó y filmó una obra, *Bird Transformation*, que explora estas ideas y la idea de la muerte como iniciadora de la renovación y de la vida. Tras extender plumas blancas sobre el suelo, junto al río, Mendieta vierte sangre sobre su cuerpo desnudo, se tiende y gira sobre su cuerpo en el lecho de plumas, luego se pone en pie, con el cuerpo cubierto y, levanta lentamente la cabeza y los brazos, como si fuera un pájaro que agita las alas para empezar a volar. Ésta ya no es una imagen de sacrificio, sino de transformación mediante la muerte, una imagen en la que sale de sí misma a través del espíritu de un pájaro.

42 Mendieta, cita de un texto inédito y sin fecha.

43 Kristeva, J, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, Nueva York, 1982, p. 71.

44 Entrevista concedida a Montano, Linda, p. 67.

45 Bataille, Georges, *El erotismo*.

46 Paz, Octavio, *El laberinto de soledad*, citado en Mendieta, apuntes inéditos y sin fecha.

47 Bataille, Georges, *El erotismo*.

48 Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1972.

49 Kristeva, J., *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, p. 127. Al referirse al masoquismo femenino, Jessica Benjamin sugiere que «la tortura y el ultraje a los que se somete (la masoquista) constituyen una especie de martirio... su deseo de ser conocida es como el del pecador que quiere ser conocido por Dios». Ver Benjamin, Jessica, *The Bonds of Love: Psychoanalysis Feminism, and the Problem of Domination*, Pantheon, Nueva York, 1988, p. 60.

50 La otra obra producida en esta época fue una «pieza de entierro», en la que Mendienta se envolvió con vendas blancas y enterró una parte de su cuerpo en la tierra y se fotografió. El efecto fue crear la ilusión de que se descubría una parte de un cuerpo envuelta y parcialmente enterrada.

51 La «sábana manchada» recuerda una tradición de esta región de México en la que la virginidad y la consumación del matrimonio de la desposada se determinan mediante un examen del lecho tras la primera noche de matrimonio.

52 Dos años después una de estas obras fue reproducida en un artículo de Lucy Lippard sobre el uso que dan las mujeres a sus cuerpos en su arte. Aquí la obra es aludida como «pieza de violación». Véase Lippard, Lucy: «The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art», *Art in America*, Nueva York, vol. 64, nº 3, mayo-junio 1976, pp. 74-81.

53 Klein, Yves, «The Trace of the Immediate», *Dimanche, the Newspaper of a Single Day*, Paris Festival d'Art d'Avant-garde, 27 noviembre 1960, pp. 4, 121.

54 Bataille, *Lascaux*, p. 38.

55 Las expresiones «bautismo de la vista» e «indicio de la herida ausente» proceden de un artículo del mismo título escrito por Didi-Huberman, Georges, *October magazine*, nº 29, 1984, pp. 63-81.

56 Una obra como *La Columna Rota* (1944), de Kahlo, también se apropia de las figuras de Cristo y San Sebastián.

57 Véase Butler, Judith, *Bodies That Matter*, Routledge, Nueva York, 1993.

58 Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York, 1990, p. 34.

59 Esta historia fue recogida en Levy-Bruhl, *The Primitive Mentality*, y citada en Paz, Octavio, *El laberinto de soledad*.

60 Citado en Mendieta, apuntes inéditos. La artista alude a esta costumbre africana como análoga a su obra.

61 Ibíd.

62 Ibíd.

63 Mendieta, apuntes inéditos, escritos para la exposición de la obra realizada en México. Sin fecha.

64 Yemayá es la deidad afroatlántica del amor. El agua es su sagrado dominio y los fieles colocan flores y otros objetos en el agua como una forma de ofrenda. Mendieta también había sido criada por una nodriza afrocubana que era hija de Yemayá y como para todos los cubanos y los caribeños en general, el agua había tenido siempre un significado para ella. En Brasil, el día de Yemayá las mujeres iniciadas en la religión de Umbanda se visten de blanco y se meten en el mar, arrojando flores al agua como ofrenda.

65 A veces, la «Anima sola» se representa sola o, en otros casos, rodeada por otras almas que piden la intervención de la Virgen que aparece en lo alto. Estas imágenes circulan en los países de habla hispana en forma de postales o pequeñas estampas.

66 Al hacer una copia de sí misma, Mendieta pudo introducir las creencias y prácticas religiosas afrocubanas de las que había tenido conocimiento (al menos hasta cierto punto) en su infancia, y sobre las que empezó a leer en los escritos de antropólogos contemporáneos, en especial la obra de Lydia Cabrera y Fernando Ortiz. (Entrevista a Hans Breder por el autor, noviembre 1993). De acuerdo con los principios religiosos afrocubanos, la replicación del cuerpo gracias a su mediación con la forma humana podía ser imbuida con el poder de una divinidad o un espíritu y, en consecuencia, reunida con las fuerzas de la naturaleza.

67 Kristeva, *Powers of Horror*, p. 8. Me he tomado la libertad de cambiar el género de este texto, allí donde era posible, para poder hacerlo más próximo a Mendieta.

68 Felman, Shoshana, *What Does a Woman Want?*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres, 1993, p. 156.

69 Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*. Para información sobre las ideas de Caillois sobre el mimetismo, véase su «Mimicry and Legendary Psycaesthenia», *Minotaure* 7, 1935, pp. 4-10. Reimpreso en *October* 31, invierno 1984, pp. 17-32.

70 Bataille, «L'Art Primitif», *Documents nº 7*, 1930. Éditions Jean-Michel Place, París, 1991, 397, nota 2.

71 Mendieta, apuntes inéditos.

72 Introducción de Mendieta a la obra de Robert Smithson de John Perrault y Hans Breder. Smithson había trabajado en la región maya, no lejos de donde Mendieta había estado por primera vez. Su antiguo maestro, John Perrault, había escrito sobre la obra de Smithson en el año en el que estuvo enseñando en Iowa y Breder le había conocido en Nueva York a través de Max Kansas. El 20 de julio de 1973, el verano de la vuelta de Mendieta a México, Smithson murió en un accidente aéreo.

73 Flam, Jack, (ed.), «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», 1967, en *Robert Smithson: the Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 74.

74 Smithson, Robert, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» *Collected Writings*, pp. 261-262. Esta idea del futuro que se encuentra con el pasado fue también una preocupación de Octavio Paz en *El laberinto de soledad*.

75 Véanse varios escritos de Smithson, ibíd.

76 Artículo de Larson, Kay, «Robert Smithson's Geological Rambles» en *Robert Smithson. El Paisaje Entrópico*, IVAM, Valencia, 1993, p. 268.

77 Las películas están fechadas en 1974, pero probablemente fueron producidas en 1975 en la época de *Silueta de cenizas*. Documento 6.66-81N.

78 Levinas, Emmanuel, *En decouvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, París, 1949, p. 201.

79 Derrida, Jacques, *Psyche: Inventions de l'autre*, Galilée, París, 1987, pp. 88-89.

80 De acuerdo con Raquel Mendieta, el origen de esta obra está específicamente en los sueños que ella había tenido, en los que se había visto caminando por Pompeya en el momento de la erupción del volcán. Entrevista realizada por el autor, mayo 1993.

81 Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.

82 Turner, Victor, «Death and the Dead in the Pilgrimage Process», *Religious Encounters with Death*, editado por Frank E. Reynolds y Earle H. Waugh, University Park, Pennsylvania State University, Filadelfia, 1977, pp. 24-39.

83 El uso de cuarenta y siete velas negras se debe a que en el juego cubano de la charada este número simboliza el pájaro, como se explica en la nota del catálogo «Homage to Skan and Ana, for the Burial of Náñigo», escrita por Raquel Mendieta para acompañar una prevista recreación de la obra para una exposición en Amberes: *America: Bride of the Sun*, Royal Museum of Fine Arts, Amberes, 1991.

84 Para información sobre el lugar simbólico de la mujer en Abakua, véase Sosa Rodríguez.

85 Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, University of Minnesota Press, Mineápolis/Londres, 1993, p. 225.

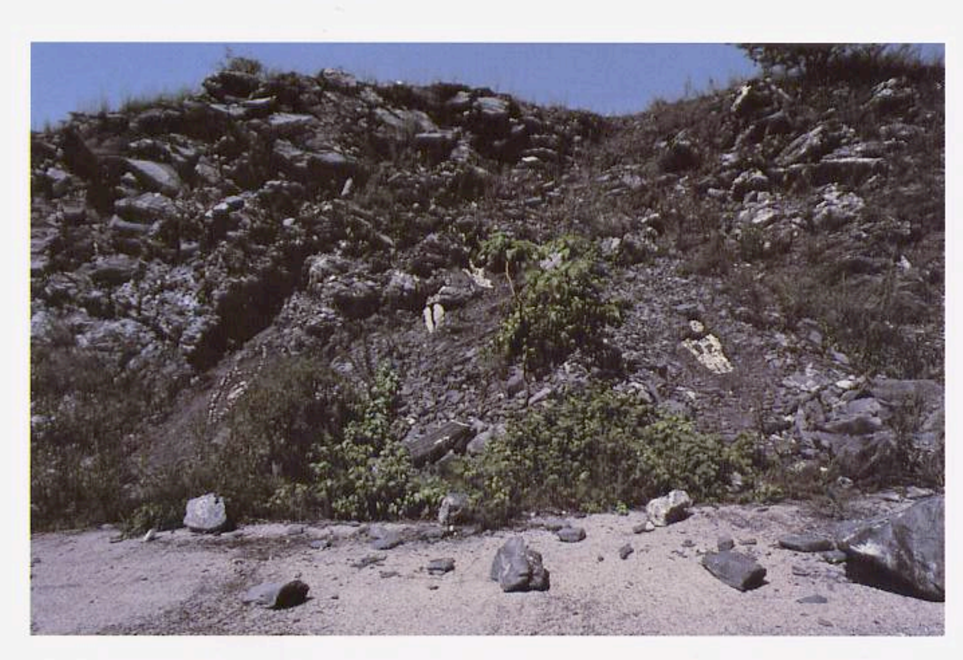
86 También podemos ver este movimiento de su obra en un corto de 16 mm rodado durante el año 1975, *Energy Charge*. Con una duración aproximada de dos minutos, la película muestra un paisaje al final del día, con un árbol iluminado en rojo en el que de repente aparece una silueta pequeña con los brazos en alto. Cinta 1, 1-18, nº 15, 1975.

87 Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

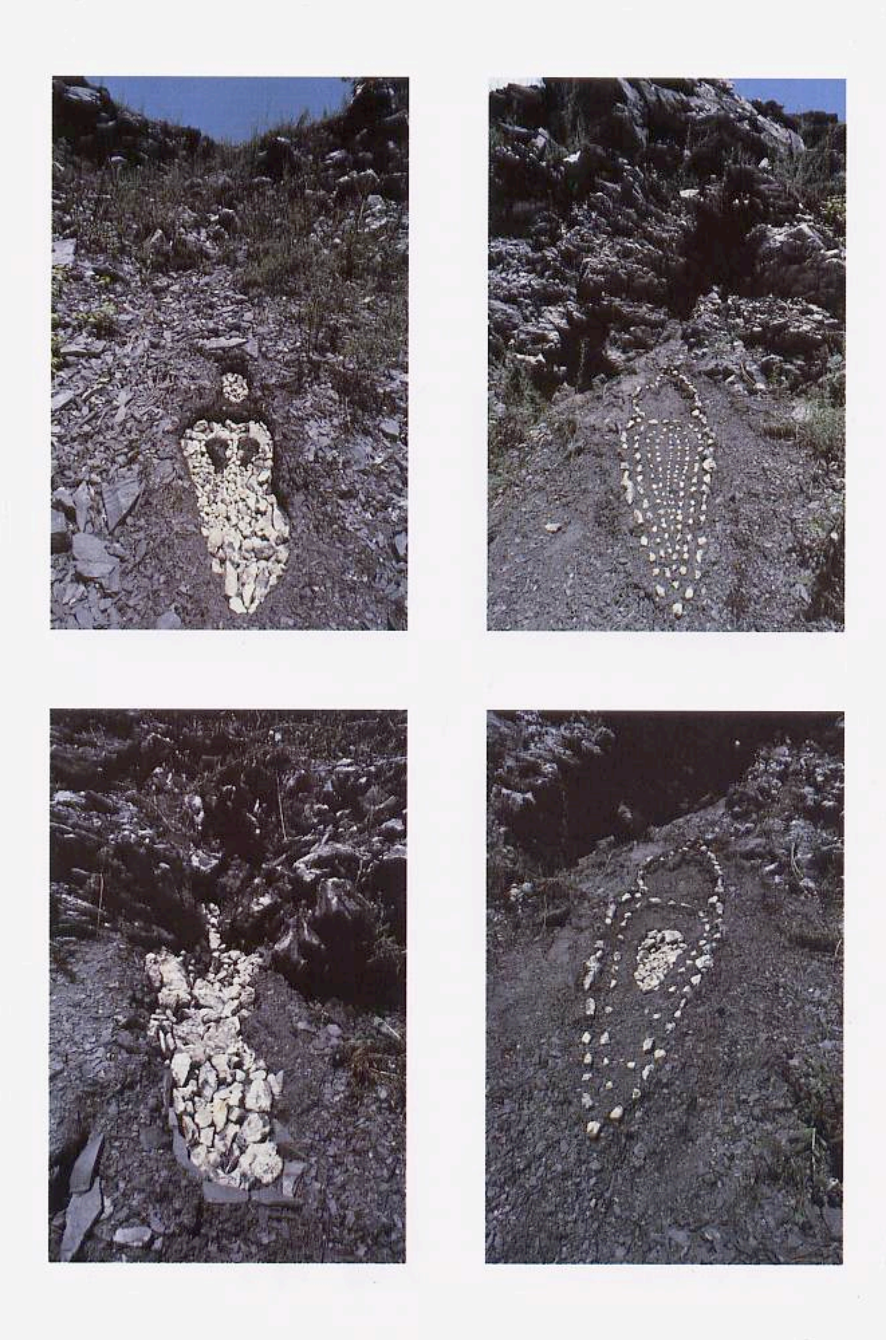
88 De Man, Paul, *Blindness and Insight*, Oxford University Press, Nueva York, 1971, p. 31.

89 Véase Kierkegaard, Sören, *Repetición: un ensayo sobre psicología experimental*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1976.

90 Heidegger, Martin, *Introducción a la Metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1993.



178-182. *Sin título,* Pennsylvania Quarry, Pensilvania, 1982. [cat. 107]





183. *Sin título,* Oaxaca, México, 1980.
[cat. 62]



184. *Sin título,* Oaxaca, México, 1980.
[cat. 63]

Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*

Mary Sabbatino

Ser un héroe, ser heroico, es ser uno mismo
José Ortega y Gasset

En 1982, Ana Mendieta fue invitada a hablar en un coloquio patrocinado por el New Museum of Contemporary Art en New York City titulado *Art and Politics: Integrity and Aesthetics.* Al reflexionar sobre la amplitud del tema y la importancia que tenía para ella, comenzó con una cita de Ortega y Gasset, transcrita anteriormente. A continuación afirmó: "Soy una artista que siente que el arte es antes que nada una cuestión de vocación. Ahora bien, la vocación es un factor limitador, que llega incluso hasta el tipo de arte que un artista es capaz de hacer. En otras palabras, creo que un artista está limitado incluso hasta en aquello a lo que puede dar vida. Hago el arte que hago porque es el único tipo de arte que puedo hacer"[1]. Un aspecto central en las *performances* y la obra escultórica de Ana Mendieta radica en la conexión con el núcleo más básico de identidad dentro de un ser humano, de la cual surge el arte más profundo; y la expresión verdadera reiterada de esa identidad es una especie de heroísmo en sí misma. La unión de vocación, heroísmo y propósito impulsó la ingente producción de sus experimentos con *earth and body works,* normalmente realizados directamente en el paisaje, entre 1973 y 1980, y sus esculturas y dibujos, realizados con posterioridad, entre 1981 y 1985. Las obras de Mendieta como escultora pueden interpretarse como una exploración metafórica de los niveles de autoconocimiento y, de esta forma, como una conciencia de verdades esenciales del ser dentro de ella que podrían estar presentes dentro de todo ser humano. La idea de que *tenía que hacer forzosamente* cierto tipo de obras, y que de algún modo su creación estaba más allá de su libre elección individual, y formaba parte, en cambio, de una responsabilidad colectiva, apareció mucho antes. En 1978, tomó una cita que había escrito en uno de sus diarios: "*La función (sic) de un intelectual (sic) no es un privilegio sino un derecho y no es un regalo sino un compromiso*"[2], y la parafraseó diciendo algo que representaba sus propios valores de una forma más precisa: "La función de un artista no es un regalo, sino una obligación"[3]. Su obligación, tal como se aprecia en la tenacidad con la que desarrolló sus *Siluetas* y otras *earth and body works,* y la documentación que ha quedado de ellas en forma de fotografías, filmaciones y dibujos, constituyen un regalo para nosotros, su público presente y futuro. Un regalo que la ausencia de la artista, debida a su trágica muerte en 1985, a la edad de treinta y seis años, hace más conmovedor.

Los *earth and body works* de Ana Mendieta, a los que dio el título de *Siluetas*, comenzaron como una serie de autorretratos en los que su presencia física se inscribe literalmente en el paisaje, a veces en conjunción con rituales personales de curación, purificación y trascendencia. Las *siluetas* sintetizaban aspectos de las cualidades culturales de su lugar de nacimiento, Cuba, con una poderosa sensación de identidad sexual. Más tarde, Mendieta desarrolló obras escultóricas aisladas en las que su individualidad se inscribe dentro de una forma femenina arquetípica, y el aspecto performativo y ritual retrocede en favor de un objeto tridimensional. Las siluetas abarcaban un amplio espectro de medios, materiales y métodos, y están documentadas con minuciosa meticulosidad en fotografías en blanco y negro, color y películas súper 8. Su archivo de diapositivas de *Siluetas* es extenso, aunque sólo una pequeña parte de ellas fue impresa en fotografías durante su vida. Además, existen más de ochenta cortos de diferentes *performances* en Iowa,



185. *Sin título*, Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México, 1980. [cat. 64]

México, Cuba y otros lugares, así como un gran número de dibujos, que parecen haber sido realizados con la misma atención al proceso que caracteriza sus primeras *performances*.

La inscripción aparentemente obvia de una forma femenina en el paisaje que Mendieta llevaba a cabo resultaba de una pasmosa variedad de sensibilidades, emociones y percepciones visuales; las formas están levantadas en barro, rocas o tierra ligados con hojas, musgo o flores, manchadas de sangre, grabadas con fuego o ceniza, y son arrastradas por el agua o el humo. La identidad, según parecen decirnos las siluetas de Mendieta, se forja mediante la transformación física, y la fortaleza para volver al génesis del origen es, tal como nos recuerda Ortega y Gasset,

un atributo necesario del heroísmo. La ausencia y la presencia del cuerpo, de la forma en que son interpretadas por Mendieta en su serie de *Siluetas*, se convierten en el signo tangible y más vital de este paradigma.

Ana Mendieta también sentía que la identidad de un individuo está ligada a una comunidad mayor y formada por acontecimientos históricos y culturales dominantes que con frecuencia son opresores e inhumanos. Esto se relacionaba sin lugar a dudas con su propia biografía, ya que la situación política en Cuba la obligó a separarse de sus padres y del resto de su familia, con la excepción de su hermana mayor, Raquelín. Ella y Raquelín fueron enviadas a los Estados Unidos en 1961, y durante años sufrieron las privaciones del exilio de la amada comunidad familiar de su infancia y el duro golpe de ser "el otro", y por ello sufrir la discriminación y negárseles su pertenencia a la patria adoptiva. Pero, incluso en el exilio físico, los recuerdos de Mendieta sobre la vitalidad de Cuba y la fuerza de sus primeros



186. *Sin título*, Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México, 1980. [cat. 65]

años de vida en familia le permitieron superar el cisma causado por el exilio mediante la construcción activa de su propio carácter a partir de la cultura vieja y la nueva. Sus experiencias adolescentes de discriminación —por ejemplo, su hermana Raquelín recordaba que su madre adoptiva en Dubuque, Iowa, les había llamado "sucias cubanas"[4]— al igual que la negativa de la gente de Iowa a aceptar la legitimidad de su herencia cultural, la hicieron enormemente sensible a la lamentable situación de los pueblos colonizados y la convirtieron en una defensora incondicional de la importancia de la identidad cultural como fuerza política.

Mendieta escribió un ensayo no publicado, *The Struggle for Culture Today is the struggle for life (The struggle for life today is the cultural war)* y más tarde retocó el título que subrayó: *Cultural Warfare: The Struggle for*

Life. Influenciada por la lectura de Levi-Strauss, escribió: "Creo que de la misma forma en que el subconsciente acumula residuos de los instintos en el hombre, la civilización emerge como acumulación y uso de experiencia pasada, llevada a cabo de una forma más o menos intuitiva"[5]. Con posterioridad, comparó la represión de las culturas indígenas de América del Norte y del Sur, especialmente los indios taino en Cuba, que desaparecieron tras la colonización española, en un proyecto de libro que nunca llegó a completarse, para el cual ella escribió el ensayo *On Deculturation.* Sin embargo, sí que llegó a terminar un pequeño libro de diez aguafuertes, *Esculturas Rupestres,* que comentaré más adelante. En los textos y en las obras de tierra que terminó para el proyecto, Mendieta afirmaba su cultura y sus antepasados culturales, con el fin de reforzar los aspectos específicos de identidad cultural que fueron colonizados previamente. Sin embargo, esta reapropiación de signos de identidad cultural tiene lugar en los márgenes de la hegemonía, independientemente de cómo se defina la hegemonía. En este caso, pienso que Mendieta se refiere a la colonización de culturas "primitivas" por los conquistadores de Europa Occidental. Sin embargo, la marginación causada por diferencias culturales o sexuales puede convertirse también en una *estrategia* activa y en una fuente de liberación. Mendieta usaba su diferencia precisamente de esta forma; como estrategia para reivindicar las tradiciones de la cultura hispana y latino-americana, la fuerza de los indígenas y la huella que dejaron sobre la tierra. Indudablemente, ella habría estado de acuerdo con la escritora afro-americana Bell Hooks, que escribió: "La marginación es el lugar de la posibilidad radical, un espacio de resistencia. Pasar del silencio al discurso es [...] un gesto de desafío que cura, que hace posible la nueva vida y el nuevo crecimiento"[6]. Mendieta cultivó esta marginación *y* esta resistencia en sus *Siluetas.* Sobre todo en sus primeros trabajos, realizados entre 1973 y 1976, recurrió a leyendas y prácticas religiosas afro-cubanas específicas, así como a la mitología precolombina y a otras mitologías antiguas. Luego transformaba estas referencias y estas fuentes al usarlas en el marco de la silueta o la *performance.* Las *Siluetas* de Mendieta grababan literalmente la forma de la artista en el paisaje, transformándolo irrevocablemente en un espacio en el que aquel que ha sido visto como objeto es ahora el sujeto. El tránsito del silencio al discurso, interpretado por Mendieta como el esfuerzo por crear una imagen de autorrepresentación, primero en sus *Siluetas* y más tarde en sus esculturas y dibujos, es un tránsito doblemente cargado de significado para ella como mujer. Si la identidad femenina, tal y como es construida por la sociedad y a



187. *Sin título*, Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México, 1980. [cat. 66]



188. *Sin título*, Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México, 1980. [cat. 67]



189. Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana.



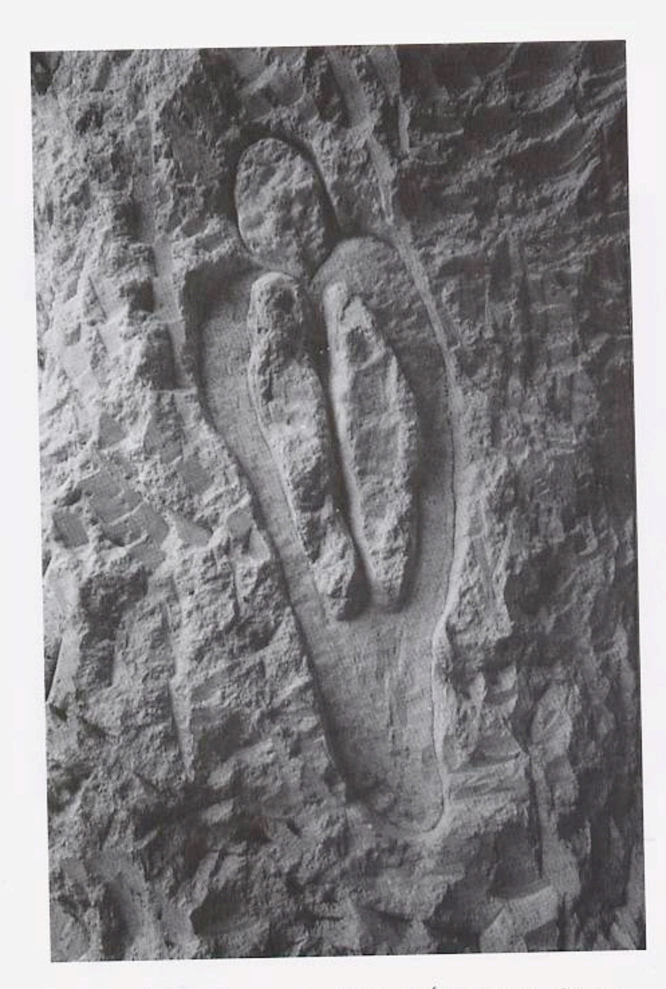
190. *Sin título*, Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 71]



191. *Guanaroca* (Primera mujer), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 72]



192. *Iyaré* (Madre), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 73]



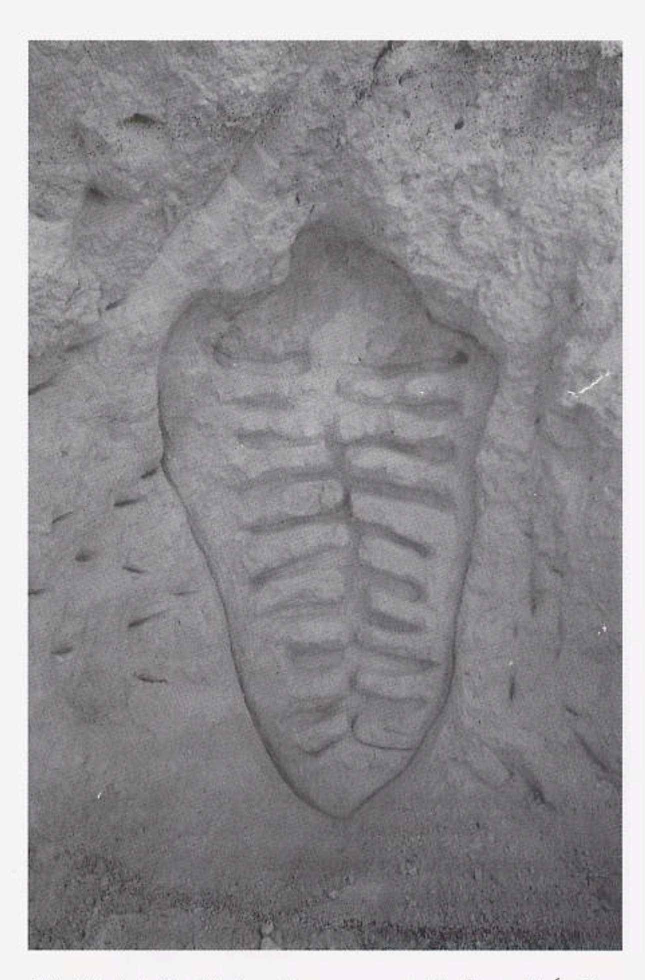
193. *Atabey* (Madre de las aguas), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 74]



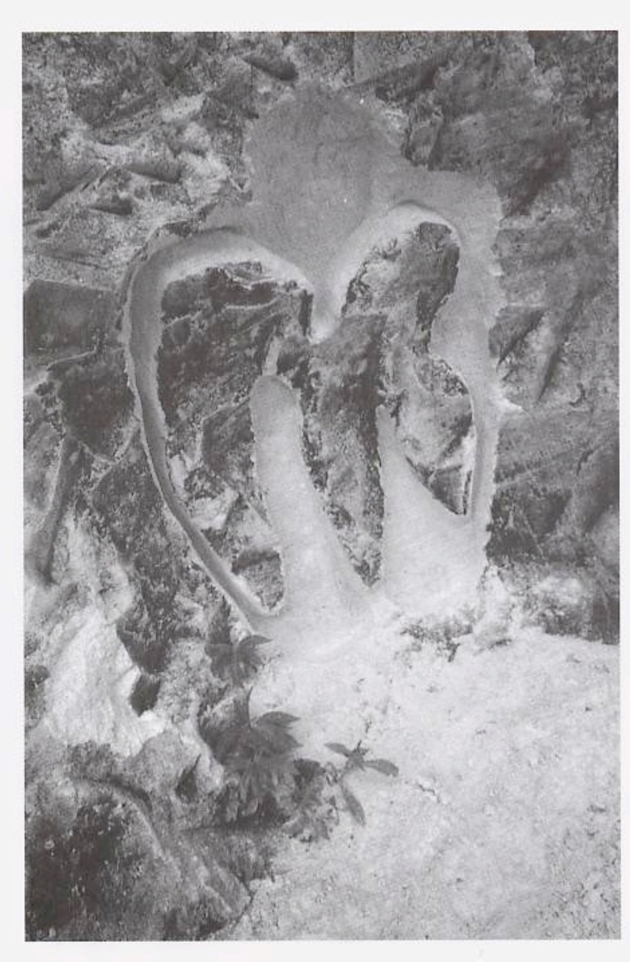
194. *Guanbancex* (Diosa del viento), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 75]



195. *Guanbancex* (Diosa del viento), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 76]



196. *Itiba Cahubaba* (Vieja madre ensangrentada), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 77]



197. *Guacar* (Nuestra menstruación), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 78]



198. *Guanaroca* (Primera mujer), Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 79]

continuación interiorizada por las mujeres, es la de mujer como objeto de la mirada masculina para ser poseído, el uso que hace Mendieta del cuerpo femenino como protagonista *desnudo*, no como sujeto, sino como mujer desvestida, descubierta, poderosa y sexual, es radical. Además, Mendieta manipulaba los términos en los que se efectúa la autorrepresentación inventando su propia imagen, lo que incluía a veces un personaje masculino. Sus obras más originales integran fuentes culturales específicas, normalmente latinoamericanas, e identidad sexual. Comentaré algunas de ellas: *Autorretratos*, *Entierro del Ñáñigo*, *Esculturas Rupestres*, y un grupo de obras sin título (*Siluetas*, *San Felipe, Oaxaca*) empezando por los primeros *Autorretratos*, que introducen también el concepto de transferencia sexual.

En los comienzos de su producción artística, Mendieta realizó varias obras en las que asumía un papel masculino. Una serie de diapositivas en color documenta la obra *Facial Hair Transplant*, de 1972, en la que ella y uno de sus compañeros de estudios, Morty Sklar, actúan simultáneamente, él afeitándose la barba y ella poniéndose pelo en la cara. Mendieta hizo esto por lo menos en dos ocasiones, y esta obra se convirtió en la base de su tesis de máster en el Media Studies Program de la Universidad de Iowa, donde recibió un MFA (Master in Fine Arts) en 1972. En una descripción escrita de las imágenes, la artista, tras referirse a la fascinación que el pelo ejerce sobre ella y a su significado en diferentes culturas y en la historia del arte, como es el caso de la *Mona Lisa* de Duchamp, dice:

> *Como extensión de la obra de Duchamp, le pedí a mi amigo Morty Sklar que se afeitase la barba y me la diese. Me fui poniendo los pelos en la cara en el mismo lugar en el que él se los había ido cortando.*
>
> *Lo que hice fue transferir su barba a mi cara. Al decir transferir me refiero a tomar un objeto de un lugar y ponerlo en otro. Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona.*[7]

La idea de transferir poder y fuerza de una persona a otra era algo que Mendieta usaría en muchas otras ocasiones en obras posteriores, aunque lo más frecuente sería que la fuente de la transmisión fuese el poder femenino o divino. Hay muchas obras en las que Mendieta recurrió o hizo referencia a los *orishas*, o poderes divinos en el panteón de la santería, sobre todo *Yemayá* y *Olokun*, que están en el punto más alto de la escala de poderes masculinos y femeninos. La santería tiene dogmas fundamentales de *posesión*; de hecho, la expresión "cabalgando" (que

tiene también una connotación sexual) hace referencia al estado de trance místico que se da cuando una persona está poseída por uno de los espíritus.

Mendieta experimentó también con otras transformaciones faciales y corporales, al igual que hicieron otras artistas de los años sesenta y setenta, como Hannah Wilke y Annette Messager. Alteró su cara con cosméticos hasta lograr una especie de cuasi-máscara, la deformó cubriéndola con un velo y estirándolo, escribió en su torso, y proyectó imágenes del esqueleto y otros órganos internos sobre su cuerpo, de manera que la sustancia interior era visible desde fuera. De una forma muy literal, Mendieta usó su cuerpo como marco sobre el que *crear* o alterar su identidad material.

Un momento crucial en la radicalización de la obra de Mendieta es su trabajo con cristal y marcas corporales. En una serie de obras sorprendentes realizadas entre febrero y marzo de 1972, Mendieta sostenía una lámina de cristal que estaba pegada a su cuerpo, apretando la carne contra el cristal y distorsionando así su imagen. El cristal enmarcaba su cuerpo, con la propia Mendieta sosteniéndolo, consciente de la distorsión que éste causaba, y explotando todos sus significados posibles en una representación radical y original de la clásica ventana del Modernismo. Mendieta, el sujeto, controla la mirada del observador, como emisora y no como receptora. Además, la demarcación entre exterior e interior se altera. Mendieta usa el cristal para recibir la marca de su cuerpo al igual que más tarde usará la tierra, y el reflejo de uno mismo se convierte en la marca de la identidad. La artista continuó con esta exploración del espejo o ventana en varias películas súper 8. En *Stomach Mirage 1974* aparecía sentada en un campo, desnuda, mientras la cámara la filmaba reflejada en un espejo, invirtiendo nuevamente los roles de sujeto y objeto. Con las manos, Mendieta se aprieta el vientre redondo, que tiene el mismo aspecto que si ella estuviese embarazada. Lentamente, levanta un cuchillo y con él corta el abdomen. Del primer corte comienzan a salir plumas; entonces, ella las levanta y las deja flotar libremente en el aire para que se dispersen. Tras ella, el cielo es azul y el campo está tranquilo, subrayando la trascendencia del momento, y el tránsito de la violencia (nacimiento) a la transformación. En otras obras con plumas, como *Weather Balloon*, la película muestra un globo que estalla y deja caer plumas sobre el campo; en *Venus generosa*, una mujer que no es Mendieta es cubierta con una sustancia pegajosa y luego con plumas de pollo, y después es fotografiada con sus brazos abiertos, como



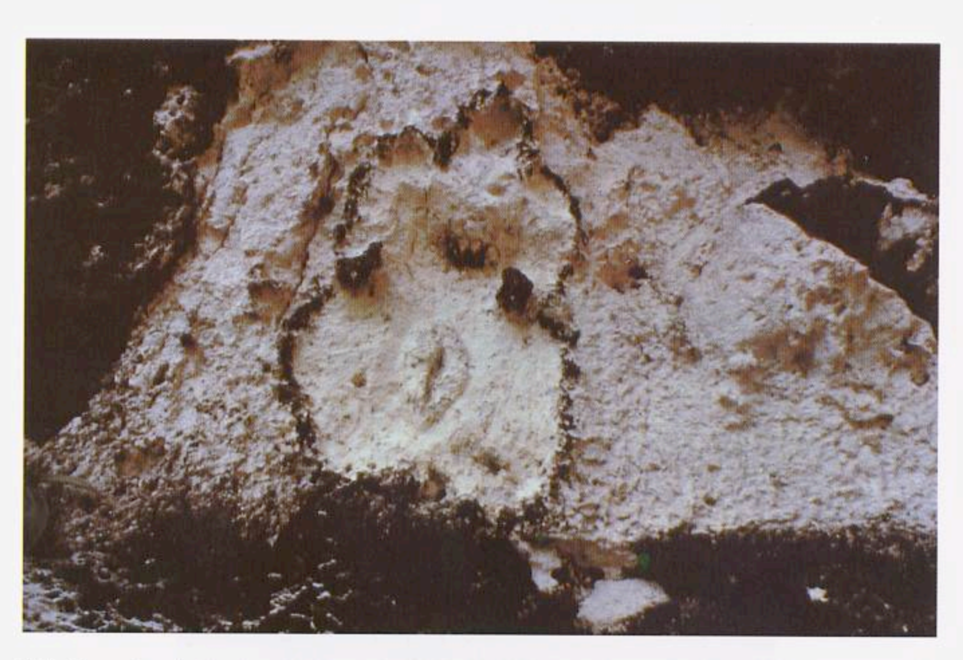
199. *Bacayú* (Lucero del día), Escaleras de Jaruco, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 80]

si estuviera volando. Finalmente, dos series paralelas de *performances*; la primera, *Bird Wash Up*, en la que Mendieta está cubierta de plumas y se baña en una playa de México con las olas rompiendo sobre su cuerpo y las plumas mezclándose con el agua. En otras versiones de esta *performance*, Mendieta corre por la playa. La segunda *performance*, también filmada, muestra a Mendieta desnuda con un pollo al que acaban de cortarle la cabeza y que se agita sobre su cuerpo; ella lo sujeta firmemente, sugiriendo un ritual purificador de santería en el que se sacrifica un pollo antes de la ceremonia y su sangre se usa para simbolizar la iniciación dentro de la comunidad. El gallo es un animal masculino, y ésta es otra obra sobre la energía masculina, o en la que la artista trata de unir las energías masculina y femenina. Puede considerarse también un exorcismo contra el miedo; Raquelín Mendieta recuerda que, desde su infancia, a Mendieta no le gustaba ver matar animales, especialmente animales de compañía que después acababan por convertirse en la comida del domingo. La decapitación del pollo fue una forma de superar sus miedos, del mismo modo que Mendieta representó la escena *Rape Scene* con el fin de conquistar y exteriorizar su miedo a la violencia. La obra *Death of a Chicken* es otro ejemplo en el que Mendieta hace referencia a la energía o al papel masculino.

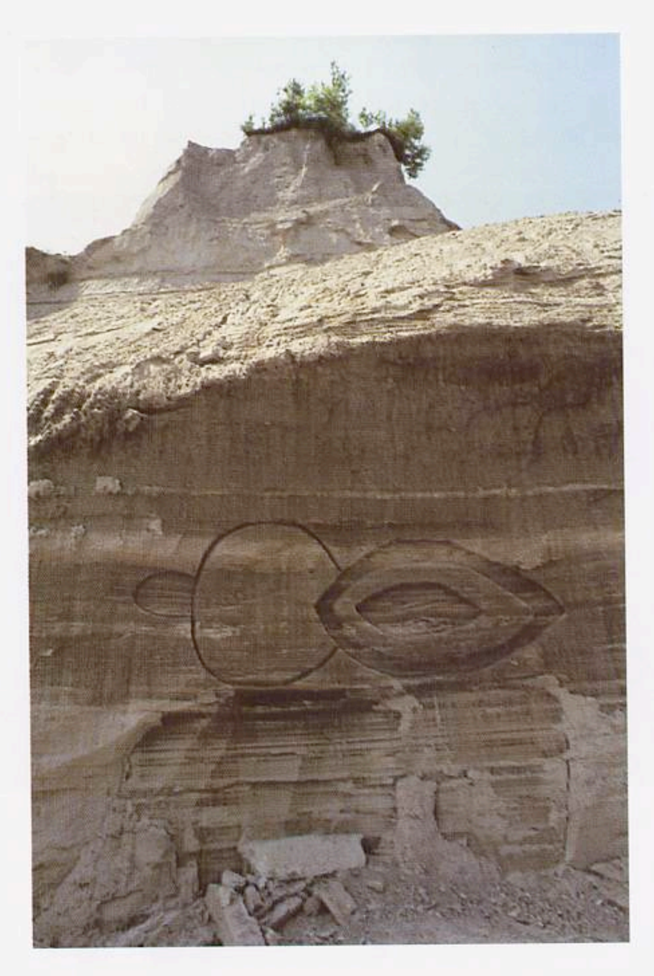
La más significativa de entre sus primeras obras importantes en las que hizo referencia a un papel masculino fue *Entierro del Ñáñigo*, que Mendieta creó en febrero de 1976 en un espacio alternativo, 112 Greene Street, en New York. En esta instalación, Mendieta dibujó en el suelo la forma de su cuerpo acostado con los brazos levantados, llamada árbol de la vida. El árbol de la vida es una antigua forma de una diosa benévola que simboliza la transmutación de lo divino en lo humano. Mendieta trazó el contorno del árbol de la vida con cuarenta y siete velas negras, como las que se usan en las ceremonias de vudú y magia negra. Cuando se encendieron, la forma de su cuerpo podía verse en las mechas vacilantes. Al mismo tiempo, una diapositiva de otra obra, su *Silueta con cenizas*, estaba proyectada en la pared a la derecha de la figura. En el curso de la semana que duró la instalación, las velas se fueron consumiendo y fueron sustituidas por velas nuevas, con lo que la misma cera que quedaba en el suelo parecía un cuerpo esculpido. Las velas encendidas, entonces, trazaban su forma con la luz, una intangible presencia ausente que era al mismo tiempo majestuosa y melancólica. El título deriva del folclore afrocubano en la cultura popular; los Ñáñigo eran una sociedad secreta de hombres que existió en Cuba durante el siglo XIX y la primera mitad del XX.

Llevaban fantásticos disfraces de colores con lazos y cintas, e iban enmascarados para ocultar su identidad. En los festivales, o en ocasiones especiales, los Ñáñigo anunciaban su llegada con tambores y bailes, y sus disfraces pavorosos y abigarrados atraían y repelían al mismo tiempo a los niños. Por supuesto, la identidad enmascarada añadía otro elemento de misterio. Cuando era niña, Mendieta estaba cautivada por los Ñáñigo y otros aspectos de la práctica de la santería cubana. Su entorno familiar y el de su abuela materna, que tuvo también una gran influencia en ella durante su infancia, eran incondicionalmente católicos romanos. La santería era algo "que estaba más cerca de la cultura popular", recuerda la hermana de Mendieta, Raquelín Mendieta. "Las criadas la practicaban y creían en ella, pero mis padres y abuelos pensaban que era simplemente superstición. Pero a Ana la fascinaba, lo mismo que cualquier otra cosa que estuviese prohibida. A la hora de la siesta, cuando nuestros padres estaban durmiendo, nosotras nos escabullíamos a la planta baja y nos escondíamos para escuchar a las criadas hablando sobre santería y otras cosas"[8]. La obra *Entierro del Ñáñigo* tiene otra dimensión que bien se merece una explicación. Los Ñáñigo excluían a las mujeres de su secta, del mismo modo que con frecuencia las mujeres, en Latinoamérica, son excluidas de la participación en muchas áreas importantes. Mendieta inscribe su presencia al trazar su forma dentro del espacio de los Ñáñigo. Sin embargo, marca la forma con cuarenta y siete velas, y el cuarenta y siete es el número que se usa en vudú para hacer un embrujo "negro". ¿Está refiréndose Mendieta, de una forma irónica, a la presencia física de la forma, en tanto que los Ñáñigo ya no existen? ¿O es la presencia de un cuerpo femenino un signo de todas las mujeres silenciadas en Cuba? ¿Se está refiriendo la artista a la necesidad de conservar viva la cultura popular, algo que para ella formaba parte activa de la "deculturación"? ¿O acaso, al apropiarse de una identidad y una energía específicamente masculinas, sintetiza lo masculino y lo femenino, la cultura popular y de élite, Cuba y América del Norte, las prácticas sincréticas de carácter religioso y cultural con el arte contemporáneo de las instalaciones? La obra *Entierro del Ñáñigo* utiliza con éxito la autobiografía de Mendieta para incluir y legitimar la diferencia sexual y cultural, al igual que el concepto de *ausencia* para denotar la plenitud de la *presencia*.

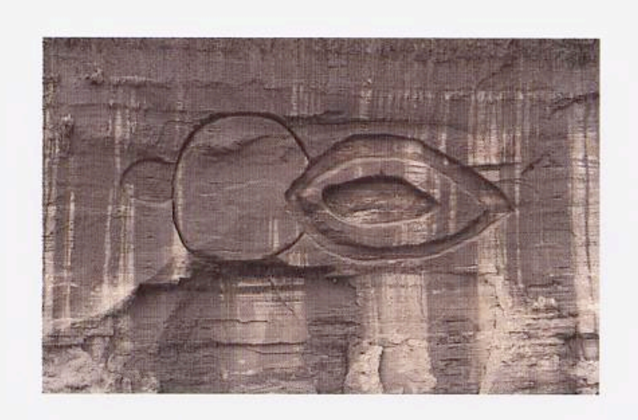
La unión entre fuerzas naturales opuestas, tal y como se ilustra en la ausencia y la presencia en *Ñáñigo*, permaneció como motivo importante en las *Siluetas* que Mendieta realizó en la década de los



200. *Maroya* (Luna), Escaleras de Jaruco, Parque Jaruco, La Habana, 1981. [cat. 81]



201-203. *El laberinto de Venus,* Canadá, 1982. [cat. 106]







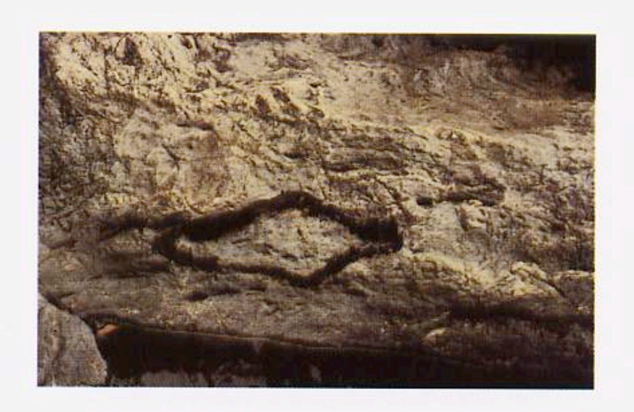
204-208. *Sin título*, Long Island, Nueva York, 1983. [cat. 114]







209-210. *Sin título,* México, 1980. [cat. 68]





211-212. *Sin título*, México, 1980. [cat. 69]

setenta, y continuó presente más tarde, en las obras tridimensionales que realizó entre 1980 y 1985. En muchas de sus *Siluetas*, la artista combina el espacio negativo con el positivo, el agua con la tierra, el fuego con el aire y las formas cóncavas con las convexas. Las formas corporales, que a veces toman la forma de montículos construidos y en otras ocasiones son cavidades, sugieren también la cercanía entre la vida y la muerte, y el nacimiento y el renacimiento como una especie de transformación y trascendencia. En una de sus imágenes más icónicas, Mendieta se acostó en una tumba zapoteca en El Yagul, en México, y se cubrió con pequeñas flores blancas como las que se llevan a los cementerios el Día de Difuntos. Las flores no dejan ver su cuerpo, no dejan ver su cara, e impiden que el observador sepa si ella está dormida o muerta. La yuxtaposición de las flores puestas sobre la vitalidad de su cuerpo juvenil en una antigua tumba subraya la paradoja de la interrelación de la vida surgiendo de la muerte y del ciclo de renacimiento que es posible a través de la historia y la cultura.

Hay una serie de obras en las que Mendieta presenta la transformación del renacimiento por medio de un ritual de nacimiento o muerte; por ejemplo en *Yagul 1974*, una película filmada por Hans Breder con Mendieta en México, en la que la artista yace bajo un montón de piedras. Al principio su forma no puede distinguirse del paisaje circundante, pero pronto se advierte que las piedras parecen "respirar". Es la misma Mendieta bajo las rocas, subiendo y bajando su cuerpo, moviendo las piedras, como si estuviese dándose a luz a sí misma, lo que recuerda la conexión entre sexualidad, nacimiento y muerte. Esta película, que no está documentada en fotografías, sino que las fotografías se tomaron más tarde y sólo reflejan el montón de piedras sin la presencia física de la artista, es uno de los ejemplos más vívidos del grupo de *performances* en las que Mendieta expresaba renacimiento, pero que ha sido mal interpretada como muerte, que es, por desgracia, una mala interpretación de su obra habitual. De hecho, la capacidad de Mendieta para unir *ambas cosas*, la vida y la muerte, y expresar así la plenitud del ciclo vital de renacimiento y rejuvenecimiento, se ha entendido erróneamente, con frecuencia, sólo como una prefiguración de su trágica y violenta muerte. Sin embargo, el mero volumen de obras que tratan sobre el renacimiento y las fuerzas esenciales de la vida tal y como aparecen en la naturaleza debería descartar esta lectura esencialista. Además, la forma de Mendieta subrayaba la cualidad efímera de la percepción y el entendimiento. Las fotografías, tomadas tras la *performance*, son pasajeras en sí mismas, y se

presentan tras los hechos. La forma, dictada por el contenido de Mendieta, también era deliberadamente fugaz y temporal. Ambas cualidades son atributos fundamentales de la vida y de su obra.

Hacia el final de los años setenta, las *Siluetas* de Mendieta se vuelven más arquetípicas, menos específicas. Como casi cada verano, Mendieta volvió a Oaxaca y terminó un importante ciclo de obras de tierra esculpidas en un terreno arcilloso cerca de un pueblo de Oaxaca, Montaña San Felipe. En una colina pedregosa, cerca de la cima, bajo los riscos, Mendieta esculpió un grupo de diosas monumentales que estaban influenciadas, en parte, por sus años de arqueología y trabajo en México. Tanto en escala como en complejidad y narrativa, era el trabajo más ambicioso que había realizado hasta la fecha. Asimismo supo sacar provecho a las formaciones naturales del lugar, que es bastante desolado, como, por ejemplo, una fila de piedras que formaron una columna vertebral. Hay muy poca vegetación pero el paisaje es variado en texturas y las vistas son dramáticas, como puede apreciarse en las filmaciones de estas obras. Aunque Mendieta también hizo fotografías de cada figura individual, las filmó en secuencia, dejando para nosotros la interpretación de las enigmáticas relaciones entre ellas y con el entorno. En las fotografías individuales, el paisaje que las rodea es ambiguo: las formas son independientes, están "en ninguna parte" y "en todas partes". La línea es una característica predominante y rodea las figuras y las formas protuberantes. Ésta también fue la primera vez que Mendieta alteró el formato de imagen que había usado hasta el momento, 16 x 20 u 8 x 10 pulgadas. En su lugar, primero fotografió las figuras en diapositivas en color y en negativos en blanco y negro de 2 1/4 pulgadas. Aunque reveló todas las diapositivas en color, decidió imprimir las imágenes sólo en fotografías de 50 x 60 o 43 x 50 pulgadas, y montó algunas de ellas en masonita, de manera que funcionasen como relieves escultóricos a la vez que como fotografías.

El verano siguiente, Mendieta visitó Cuba por primera vez desde que en 1961, cuando tenía doce años, había dejado el país. Se entregó a Cuba, a su gente y a su paisaje con toda la pasión que había sentido por ellos durante sus años de exilio. Estando allí, decidió hacer obras en el paisaje que permaneciesen como testimonio de su amor por el país y como obras en sí mismas. Estas obras, esculpidas en una gruta remota en un parque nacional fuera de la Habana, fueron el ejemplo más explícito de identidad sexual y cultural. Mendieta esculpió un grupo de diez figuras

humanas mayores que el tamaño real en una cueva de piedra caliza en el Parque Jaruco. De una forma parecida a lo que había hecho en San Felipe, las filmó en secuencia pero presentó y expuso sólo fotografías de gran formato de las figuras individuales. Les dio título en el idioma taíno, y también en español e inglés refiriéndose a ellas como diosas de la creación: *Guabancex* (Diosa del viento), *Atabey* (Madre de las aguas), *Guanaroca* (La primera mujer), *Guacar* (Nuestra menstruación). El grupo completo se conoce por el nombre de *Esculturas Rupestres*, y ha permanecido como uno de los ejemplos más coherentes en el arte contemporáneo del siglo XX para ilustrar la forma en que un individuo puede crear obras que no sólo ejemplifican los aspectos particulares de la herencia cultural específica, sino que apuntan a experiencias y emociones universales. Mendieta estaba tan satisfecha con este proyecto que hizo planes para un libro con estas imágenes que ilustraría mitos de los pueblos antillano y prehispano.

Desde 1981 hasta 1985, Mendieta cambió el enfoque de su obra, pasando de *earth and body works*, pensadas para realizar *performances* hechas y experimentadas como momentos en el paisaje, a *earth and body works* en las que la forma era construida de un modo más escultórico y que eran presentadas como objetos en sí mismas. Imprimió muchas de estas obras en fotografías de gran formato y las presentó en masonita. Estas obras, como *Concha de Venus* y *Laberinto de la vida*, forman una especie de puente entre la fotografía y el objeto. Mendieta inició también una serie de dibujos sobre hojas, papel corteza y papel blanco tejido. Realizó varios encargos al aire libre en Nueva York y Miami, y cuando murió, en septiembre de 1985, estaba terminando una propuesta para el MacArthur Park en Los Ángeles. En el momento de su muerte el conjunto de su obra incluía esculturas en barro y arena, y una serie de esculturas en árboles en los que había quemado con pólvora el cuerpo de una mujer.

Cuando Ana Mendieta murió en 1985, su carrera no había terminado, y por eso examinamos su obra con una sensación de pérdida y anticipación. Da una impresión tan profunda de estar todavía en una fase de desarrollo, que es casi inconcebible que este desarrollo haya sido truncado brutalmente. En las difíciles condiciones de exilio, pérdida y marginación, la artista creó un notable conjunto de obras vitales y prescientes, que, aunque abreviado, conserva una enorme capacidad para conmovernos. Irónicamente, los efímeros restos de las huellas que hace más de veinte años dejó en el paisaje nos hablan con una frescura que

es palpable y a la vez chocante. La escultura, las *performances* y los textos de Mendieta se hicieron un hueco en la escultura contemporánea, en la que el lenguaje visual y el lenguaje formal sostienen la identidad individual y colectiva. Volviendo a Ortega y Gasset, valga parafrasearlo para decir que el valor de Mendieta para ser ella misma, su heroísmo, por así decir, nos dejó el legado y la inspiración para ser igualmente valientes en nuestras vidas.

Notas

1 Mendieta, Ana, *Art and Politics: Integrity and Aesthetics*, conferencia, The New Museum of Contemporary Art, New York, 18 de febrero de 1982.

2 Mendieta, Ana, notas, encontrado junto con un ensayo no publicado: "Cultural Warfare; The Struggle for Life", sin fecha.

3 Ibid.

4 Conversación con Raquelín Mendieta, marzo de 1996.

5 Mendieta, Ana, *On Deculturation*, 1982

6 Hooks, Bell, "Marginality and Resistance", Out There: Marginality and the Center, ed. by Russell Ferguson et. al., M.I.T. Press/New Museum of Contemporary Art, New York, 1990, pp. 341-343.

7 Mendieta, Ana, *Autorretratos*, 1972 (tesis de máster en la Universidad de Iowa, mayo de 1972).

8 Conversación con Raquelín Mendieta, marzo de 1996.

La función de un intelectual no es un privilegio sino un derecho y
no es un regalo sino un compromiso
allí donde se refleja es donde la historia actúa más claramente.

R. Barthes

Una obra de arte no es un conjunto de ideas ni un ejercicio de técnica, ni siquiera una combinación de ambas cosas.

Lea Virgine

Ana Mendieta. Escritos personales

Arte y política*

No estoy segura de si voy a hablar durante 25 minutos.

Para mí, la cuestión de la integridad en la estética es una cuestión que deja la mente pasmada, porque soy una artista que siente que el arte es, antes que nada, una cuestión de vocación. Ahora bien, la vocación es un factor que limita, incluso el tipo de arte que un artista es capaz de hacer. En otras palabras, creo que un artista está limitado hasta en aquello a lo que puede dar vida. Hago el arte que hago porque es el único tipo de arte que puedo hacer. No tengo elección. El filósofo español Ortega y Gasset dijo: "Ser un héroe, ser heroico, es ser uno mismo". Creo que esta afirmación es especialmente significativa con respecto a la actitud que un artista debe tener en la sociedad. Estando dotada de pensamiento, ¿cómo puede una persona transcurrir por la vida sin cuestionarse a sí misma? Y estando dotada de sentimiento, ¿cómo puede quedarse indiferente?

Sólo con un despertar real y suficientemente largo una persona se hace presente a sí misma, y sólo con esta presencia una persona comienza a vivir como un ser humano. Conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también, paradójicamente, una forma de exilio del mundo. Sé que es esta presencia de mí misma, este autoconocimiento, lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística.

Me gustaría hacer algunas afirmaciones generales sobre la cultura. Quiero pensar en la cultura como la memoria de la historia. Sin embargo, según Levi-Strauss, la cultura es la combinación de costumbres, creencias, hábitos y aptitudes adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. Creo que en el arte, a pesar de ser una parte material de la cultura, su mayor valor es su papel espiritual y la influencia que ejerce en la sociedad, porque el arte es el resultado de una actividad espiritual del hombre y su mayor contribución es al desarrollo intelectual y moral del hombre. La cultura es un fenómeno histórico que evoluciona al mismo nivel que la sociedad, y ése es el problema al que nos enfrentamos hoy en día. Para establecer su imperio sobre la naturaleza, el hombre ha tenido que dominar a otros hombres y tratar a una parte de la humanidad como objetos. La tarea más omnipresente de la civilización occidental ha sido la expansión de la tecnología. Me gustaría plantear una pregunta. ¿Quién habla en nombre de los Estados Unidos hoy en día? Y me gustaría responder a esta pregunta. Las agencias publicitarias.

Creo que todos sabemos que hay dos culturas dentro de esta cultura. Una es la cultura en la que la clase dirigente, la clase reaccionaria, empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Los miembros de esta clase banalizan, mezclan, distorsionan y simplifican la vida. No encuentran utilidad a nada puro o real. A esto le llaman estilización. De este modo crean un producto, un estilo, que domina las comunicaciones de masas y, ahora también, las artes en todas sus manifestaciones. A esto le llaman estilo cosmopolita e internacional. Créanme, amigos, el imperialismo no es un problema de extensión, sino de reproducción. Esta es una vieja técnica, no se inventó aquí. Fue usada en la antigüedad por los egipcios, los griegos, los romanos. Y así, las tradiciones y las manifestaciones culturales auténticas, a través de las artes, denuncian la falsedad de la misión civilizadora de la clase dirigente. Así, para volver a lo que dije al principio, a los burgueses debe parecerles ridículo el hecho de que para mí el arte sea una cuestión de vocación. El riesgo que corre la cultura real hoy en día es que si las instituciones culturales está gobernadas por gente que forma parte de la clase dirigente, entonces el arte puede volverse invisible porque ellos se negarán a asimilarlo.

Siento que el mero hecho de que ustedes estén hoy aquí es una prueba de que hay otra cultura aparte de la cultura de la clase dirigente. ¿Saben?, el mayor consuelo que me dan las grandes obras de arte no es únicamente mi experiencia de ellas, sino también el hecho de que fueron creadas y existen. Ahora estoy segura de que muchas de ellas fueron creadas en condiciones tan adversas como las que tenemos hoy en día. Y eso es una prueba de que sobreviviremos. Y la cuestión de la integridad en la estética va a volver a surgir históricamente. Es una cuestión personal a la que se enfrenta cada artista. Es una lucha constante. Se avecinan tiempos difíciles, pero creo que nosotros, los que somos artistas, continuaremos haciendo nuestra obra. Seremos ignorados pero estaremos aquí. Gracias.

* Texto leído por Ana Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York.



213. *Itiba Cahubaba* (Vieja madre ensangrentada), 1981. [cat. 82]



214. *Sin título*, 1981-82. [cat. 85]

La lucha por la cultura, hoy en día, es la lucha por la vida

La lucha por la vida hoy en día es la guerra cultural.

GUERRA cultural: la lucha por la vida

La cultura empieza con el hombre. Según Levi-Strauss la cultura es la combinación de costumbres, creencias, hábitos y actitudes adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. Es porque la cultura es un fenómeno histórico que debemos referirnos a ella no sólo en tiempos verbales en pasado y presente sino en el efecto dialéctico que una tiene sobre la otra y también dialécticamente con otras culturas.

Creo que de la misma forma en que el subconsciente acumula residuos de los instintos en el hombre, la civilización emerge como acumulación y utilización de experiencia pasada, llevadas a cabo de una forma más o menos intuitiva.

La cultura es la historia viviente de una sociedad y del hombre en esa sociedad. Sus características son las formas y los medios para organizar la vida y las actividades de la gente dentro de esa cultura. Está representada por valores materiales y espirituales creados por los miembros de esa cultura. En otras palabras la cultura es una producción social para el consumo social.

Para establecer su imperio sobre la naturaleza el hombre ha tenido que dominar a otros hombres y tratar a parte de la humanidad como si fueran objetos. Esto ha tenido como consecuencia el detrimento tanto del hombre como de la naturaleza. Con la adquisición de la escritura, esencial al imperialismo (ya que proporcionó la posibilidad de acumular la experiencia pasada) el hombre adquirió control sobre un tipo de poder diferente: el conocimiento.

El conocimiento ha sido usado como un arma llamada: PROGRESO.

El progreso es la capitalización y la totalización del conocimiento que ha culminado hoy en día en la TECNOLOGÍA.

El conocimiento ha sido y es usado con la finalidad de establecer el imperio del hombre sobre la naturaleza y poder económico sobre otros hombres.

Los imperios antiguos usaban la violencia para expandir sus territorios con el fin de ganar poder económico. Los siglos XV, XVI, XVII y XVIII se caracterizan por este tipo de colonización. La violencia fue la



215. *Sin título*, 1981. [cat. 83]

metodología puesta en práctica también. La colonización de las Américas, en la que los habitantes nativos fueron sometidos a un violento sistema de explotación inhumana que costó la vida a miles de ellos, incluyendo la extinción de culturas y pueblos enteros (por ejemplo las Antillas), son evidencias de este tipo de colonización. La colonización de las Américas utilizó también el mayor proceso de tráfico forzoso de seres humanos en la historia. Según Moreno Fraginals nueve millones y medio de negros africanos fueron traídos a este continente con el único propósito de ser explotados económicamente.

En el siglo veinte sin embargo incorporó un nuevo tipo de colonización. La violencia brutal ya no se utilizará. La colonización y la neocolonización se distinguirán por técnicas modernas parafraseando a los principales ideólogos de las Grandes Potencias Colonizadoras: "para elevar a los pueblos subdesarrollados a un nivel de vida más alto".

En el siglo pasado al igual que este siglo con el fin de facilitar la explotación de las riquezas naturales de un territorio y / o usar a la gente como mano de obra el proceso que se utiliza con mucha frecuencia es la DECULTURACIÓN. Su propósito es eliminar la cultura del pueblo que va a ser explotado. De hecho la destrucción de la cultura es una condición necesaria para el territorio conquistado. Durante la conquista de las Américas esta tarea se puso en manos de los misioneros que desarrollaron con una eficiencia extraordinaria la destrucción cultural de los habitantes indígenas. ¡Qué idea tan inteligente la de consolidar su tarea mediante la implantación de la idea cristiana de que disfrutarían los beneficios después de la muerte! Hoy en día, los poderes colonizadores utilizan las mismas técnicas, como fue el caso del Smithsonian Institute con los indios del Oeste de los Estados Unidos y a través de otras organizaciones como las Fuerzas de Paz en Sudamérica y África.

La deculturación puede verse como un recurso tecnológico aplicado para acelerar la consecución del objetivo deseado. La tarea más omnipresente de la civilización occidental ha sido la expansión de la tecnología y su pretensión de cultura parece estar dedicada a la asimilación y la expansión de la tecnología. ¿Quién habla en nombre de los Estados Unidos hoy en día? Las agencias publicitarias.

El imperialismo norteamericano ha producido y controla los medios internacionales de comunicación e información de masas. Los bombardeos a base de información falsa y medias verdades se realizan a una escala tan grande que millones de personas viven en medio de una gran mentira.



216. *La concha de Venus,* 1981-82. [cat. 86]

La clase dirigente en los Estados Unidos empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Las películas, la radio y la televisión al igual que los servicios de noticias están a cargo de la expansión, masiva y sistemáticamente, de miles de películas y programas que idealizan y proponen formas de vida y comportamiento con una visión de la realidad social y de la historia que dan lugar al conformismo y la sumisión. La influencia de estos conceptos a los que se les llama "comerciales" pero que son sobre todo *políticos* ha sumergido en el cosmopolitismo la falta de autenticidad, la superficialidad y las concesiones que lo acompañan. Ellos banalizan, mezclan, distorsionan, simplifican la vida, no encuentran utilidad a nada puro o real. A esto le llaman *estilización.* Y de este modo crean un producto, un estilo que domina la comunicación de masas y ahora también las *artes.* A esto le llaman estilo internacional avanzado. El imperialismo ya no es tanto un problema de expansión como de reproducción.

Los Estados Unidos, el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los Estados Unidos ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos Estados Unidos. Los Imperialistas caricaturizan, reducen y dividen a la gente de sus tradiciones históricas domesticándolos. La existencia misma de estas tradiciones y estas manifestaciones artísticas auténticas en otras culturas y dentro de los Estados Unidos denuncia y expone la falsedad de la llamada misión civilizadora que los imperialistas norteamericanos reclaman para sí mismos y se nombran a sí mismos expropiadores e intérpretes de pueblos cuturas y destinos. El Director General de la UNESCO, Amador Mahtar M'Bou, ha señalado que las relación entre comunicación y cultura constituye "el eje de la lucha por la autonomía cultural y una cultura liberada".

Pero la deculturación total es imposible, porque la historia del desarrollo social es la lucha de las clases. La clase dirigente aplica el mayor poder a su mecanismo de deculturación para crear una cultura homogénea y la clase que no tiene poder se refugia en sus propias tradiciones culturales como medio para preservar su identidad y sobrevivir.

Estamos presenciando una profunda crisis moral, ideológica y económica en la cultura de la clase dirigente. Es verdad que en el pasado algunos países capitalistas desarrollados proyectaban la imagen de un gran progreso y grandes logros culturales. Sin embargo en estos tiempos semejante imagen no coincide con la realidad. Esa realidad no tiene actualmente la fuerza y la riqueza espiritual que tenía hace cuarenta, cincuenta, cien años. La realidad ha cambiado, el mundo ha cambiado.

Y en este contexto cultural sabemos que el imperialismo necesita a los artistas y a los intelectuales al mismo tiempo que los desprecia. Los artistas que hacen un "pacto con Mefistófeles", los intelectuales que vendieron su alma vivirán con el precio de sus acciones.

Al principio del tercer milenio de nuestra era, se decidirá si el hombre optará por vivir como un animal o como un hombre. Si lo primero, barbarismo; si lo segundo, cultura. Ya que no hay nada más bello y humanizante en una obra de arte que aquello que agudiza las sensibilidades y abre nuevos mundos al hombre. La función de un artista no es un regalo sino una obligación.



217. *Sin título*, 1982. [cat. 105]



218. *La vivificación de la carne*, 1983. [cat. 115]

Autorretratos

Tesis presentada como cumplimiento parcial de los requisitos para la obtención del título de Máster de Arte en la Escuela de Arte e Historia del Arte del Graduate College de la Universidad de Iowa.

Exposición de la tesis

El pelo siempre me ha fascinado. La forma en la que crece, donde crece y la significación que las civilizaciones antiguas le otorgaban.

Los sacerdotes egipcios se afeitaban la cabeza como señal de celibato y abstinencia sexual, como símbolo de autocastración. Sansón perdió su fuerza cuando le cortaron el pelo. Los indios Cheyenne americanos les cortaban el cuero cabelludo a sus enemigos para demostrar su valor y su hombría. Los sacerdotes católicos llevan una tonsura como símbolo de celibato. Incluso después de la muerte el pelo sigue creciendo y no se pudre.

En 1919, Marcel Duchamp le dibujó un bigote y una barba a una reproducción en color de la Mona Lisa. Dijo: "Lo curioso del bigote y la perilla es que cuando la miras la Mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre. Es un hombre de verdad, y este fue mi descubrimiento, sin darme cuenta en aquel momento."[1]

Como extensión de la obra de Duchamp, le pedí a mi amigo Morty Sklar que se cortase la barba y me la diese. Yo me fui poniendo los pelos en la cara en el mismo lugar en el que él se los había ido cortando.

Lo que hice fue transferir su barba a mi cara. Al decir transferir me refiero a tomar un objeto de un lugar y ponerlo en otro. Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona.

Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia.

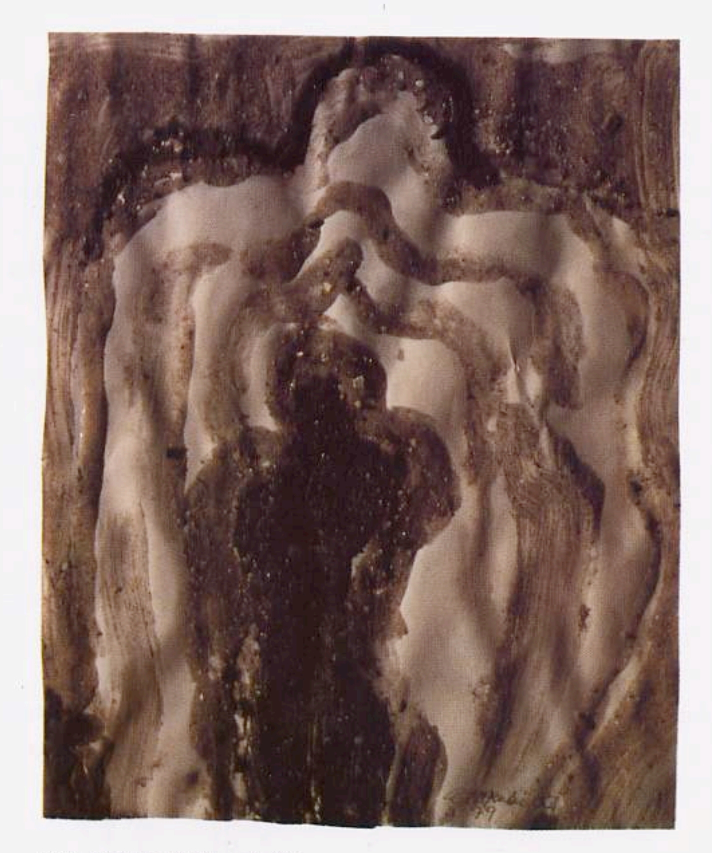
Para mi tesis presento tres autorretratos. Uno con la barba de Morty, otro con el bigote de Morty (hecho mediante el mismo proceso que la barba), y uno normal para ilustrar las afirmaciones anteriores.

Figura 1. Autorretrato con barba

Figura 2. Autorretrato

Figura 3. Autorretrato con bigote

1 Crehan, Herbert: "Dada". Extracto de una entrevista con Duchamp en *Evidence*, Toronto, nº 3, otoño, 1961, pp. 36-38,



219. *Sin título,* 1979. [cat. 60]

"Tienen un lenguaje, el lenguaje que tiene los sonidos más dulces del mundo civilizado, siempre lleno de risa."

Fray Bartolomé de las Casas
Historia de las Indias

"andan todos desnudos como su madre los trajo al mundo y las mujeres también. "

Colón
Diario de navegación

Y también dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva que se encuentra en el lugar de un jefe llamado *Mautiatihuel* (Hijo del Amanecer) esta cueva se llama *Iguanaboina* (Espíritu del buen tiempo) y la tienen en muy alta estima.

La tienen toda pintada, a su manera, con mucho follaje y otras cosas semejantes.

Creen que hay un lugar a donde van los muertos que se llama *Coaybay* (casa y alojamiento de los muertos) que se halla en un lado de la isla llamada *Soraya.*

Hacer una serie de fotograbados basados en la serie Esculturas Rupestres, creada en el verano de 1981.

Debido a lo efímero de gran parte de mis esculturas *earth/body* ha dado lugar a malentendidos
las intenciones estéticas han sido difíciles de asimilar para la gente

Propongo hacer un libro de doce páginas incluyendo una introductoria y un título. Esto sería muy pequeño en escala ya que aunque las obras dejan estupefacto al observador son íntimas en sentimiento. La intro la escribiría José Juan Anom, retirado de la Yale U. y Doctor Honoris Causa, experto reconocido en Mitos y Lenguaje de las Antillas Prehispánicas.

Las Rupestres (grabadas en roca) reciben sus nombres de diosas taíno y fueron creadas y están inspiradas

Edición de 50 - cada caja 50.00 hecha en Marroquian Bindery ejemplo incluido

Papel - 300.00
Placas 10 - cada una 500
composición tipográfica e impresión de Intro y página título 500
costes de impresión en Porter - Wiener Studio alrededor de 2.000
Finalización de proyecto diciembre 1982

Pocos pueblos han tenido un destino tan cruel como los taíno que dieron la bienvenida a sus islas a Cristóbal Colón en 1492.

En cuestión de unos pocos años debido a la desigualdad de armas, dominados por el hambre, la enfermedad y el trabajo duro y despojados de su identidad nacional, los pocos supervivientes fueron asimilados rápidamente por los conquistadores. Poco se ha salvado de aquel trágico suceso: el cultivo y el uso de ciertas plantas, la forma en que construían sus casas, algunos artefactos domésticos, las palabras con las que designaban a la tierra, la fauna y flora y algún conocimiento escaso de los dioses en los que creían y confiaban.

Fray Ramón Pané que llegó a la isla de La Española con Colón en su segundo viaje, terminó en 1498 un manuscrito titulado "Relaciones acerca de las antigüedades de los indios" la única fuente que tenemos hoy en día de los mitos taínos.

Pienso que los mitos son la acumulación de experiencia de un pueblo, basados en sus creencias más significativas y profundas. Expresan sus actitudes y sus sentimientos en general, cómo percibían el mundo y representaban los fenómenos naturales.

Es por esto que, como cubana, americana y heredera de la Cultura Taína, quiero hacer una pequeña publicación, una colaboración podría decirse entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos.

El libro incluiría doce mitos de los que adjunto tres con sus respectivos dibujos.

El tamaño del libro será 7x9 pulgadas y será publicado en edición de 500.

La beca Line me permitirá publicar este pequeño libro con la esperanza de que constituya un paso hacia la revelación del legado espiritual y artístico dejado por los antiguos habitantes de las Antillas.

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivos. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado.



220. *Sin título*, 1982. [cat. 104]



221. *Sin título*, 1982. [cat. 99]

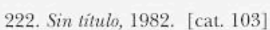
Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron. Es a través de mis esculturas que afirmo mis vínculos emocionales con la tierra y conceptualizo la cultura.

Durante una visita al Bryant Park me di cuenta de que por lo que se refiere a los elementos naturales el parque está compuesto básicamente de árboles y hiedra.

Propongo hacer dos escudos (como he titulado a las figuras, de tamaño mayor que el real y que estarán de pie), que utilizaría los dos elementos naturales del Bryant Park. Cada escudo está compuesto por varios elementos o formas independientes. Cada forma se realizaría mediante la construcción de un esqueleto de madera cubierto por musgo *spaghum* y sostenido por una malla de alambre sobre toda la forma. Dentro y alrededor de cada elemento se plantaría helecho.

El escudo, entonces, se sujetaría al tronco de un árbol que funcionaría como soporte principal de la escultura, al mismo tiempo que se convertiría en parte de la estructura visual.





222. *Sin título,* 1982. [cat. 103]



223. *Sin título,* 1982. [cat. 98]

La escultura sería experimentada también, debido a su naturaleza misma, como una obra en proceso, porque con el tiempo el helecho se convertiría en elemento integral en la textura de la obra.

Las dimensiones reales de cada obra se definirían en función del árbol escogido y estarían determinadas por el peso real de la estructura. Las figuras-escudo están concebidas como obras esencialmente planas, lo que hace que las figuras sean visualmente iguales desde delante y detrás.

Un proyecto de esta magnitud exigiría la colaboración de varias disciplinas entre las cuales el consejo de un botanista y la asesoría de un arquitecto paisajista serían necesarias. Creo que 5.000.00 cubriría adecuadamente los costes de tal colaboración.

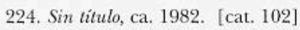
En el caso de estas obras físicamente el público sería estimulado tomando parte en la construcción de la forma real al igual que en la instalación de los escudos.

Perceptivamente las obras que enfatizan el proceso natural causarían a su vez una mayor conciencia de la naturaleza en el público.

Y espiritualmente el disfrute y la experiencia de la naturaleza añadirían brillo y belleza a la gente y a la vida cotidiana.







224. *Sin título*, ca. 1982. [cat. 102]

225. *Sin título*, ca. 1984. [cat. 131]

Mitos prehispanos de las Antillas

Dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva que se encuentra en el lugar de un jefe llamado *Mautiatihuel* (Hijo del Amanecer). Esta cueva se llama *Iguanaboina* (Espíritu del buen tiempo) y la tienen en muy alta estima y pintada a su manera, con mucho follaje y otras cosas semejantes.

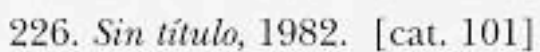
Capturaron al pájaro carpintero, que en su lengua se llama *Inriri*. Y tomando a las mujeres que no tenían sexo, las ataron de manos y pies y el pájaro a sus cuerpos. El pájaro carpintero comenzó el trabajo que está acostumbrado a hacer, picoteando y perforando en el lugar donde se halla normalmente el sexo de las mujeres.

Creen que hay un lugar a donde van los muertos que se llama *Coaybay* que se halla en un lado de la isla que llaman *Soraya*.

Por la noche van a mezclarse con los vivos, pasean y comen una fruta llamada guayaba. Para reconocerlos tocan sus estómagos porque dicen que los muertos no tienen ombligo. Si no encuentran ninguno dicen que es *operito*.







226. *Sin título*, 1982. [cat. 101]

227. *Sin título*, ca. 1984. [cat. 130]

Programa de Artes Visuales

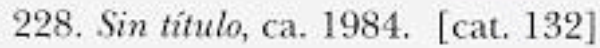
Ana Mendieta - Un libro de artista único en su clase

El arte debe haber comenzado como la misma naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural del que no se nos puede separar.

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivos. Parece como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento.

En las galerías y en los museos, las esculturas *earth/body* llegan al público por medio de las fotos, porque la obra, necesariamente, siempre se queda *in situ*. Por esto, y debido a lo efímero de las esculturas, las fotografías se convierten en una parte vital de mi obra. Y de ello se sigue,





228. *Sin título*, ca. 1984. [cat. 132]



229. *Sin título*, ca. 1984. [cat. 129]

dada a la importancia de las fotografías en mi obra, que me gustaría hacer una publicación de ellas, he pensado en ello a menudo. Es realmente razonable ver estas obras tan íntimas en la intimidad que proporciona el formato de libro. El libro que propongo es una edición única, sólo con las fotografías de la serie Esculturas Rupestres. Estaría compuesto por una página de título, un texto introductorio y una serie de doce fotografías que serían forograbados. El libro estaría encuadernado a mano en una caja (adjunta, junto con diapositivas). La edición se limitaría a cincuenta y se incluye el desglose de costes y proveedores necesarios.

50 cajas a 50 dólares cada una, hechas por Marroquian Bindery Total	$2500.00
Papel	$300.00
Planchas y costes de impresión "en la imprenta Porter-Wiener	$2500.00
Composición tipográfica e impresión de Título e Introducción	$500.00
Publicidad de la publicación	$200.00
Total	$6000.00

El proyecto se finalizaría en enero de 1983. La publicación del libro sería anunciada y distribuida por Printed Matter.



230. *Tallus mater* (Madre tallo), 1982. [cat. 100]

Ideas y notas

Meter el fulminante adentro de *las grietas*
Hacerlo en la hierba

Amana - Árboles muertos
Hacer con mi mezcla explosión la figura en la tierra

Colorear la tierra y que salga el humo de adentro de un hueco

El paisaje ya parece que haya muerto.

Dead Tree Area
mejor - Hay muchos árboles con raíces

Pelo y raíces del árbol unidos
en la finca de Diane

Agregar pintura o tinta (azul o roja como *óxido de acero*) a rocas
formaciones

Señal de humo.-
averiguar de los indios

hierro destiñéndose en la pared de roca (en la montaña) haciendo la configuración de la silueta

Hacer la isla-silueta de *foam?* con hierbas encima
hacerla flotar en una laguna

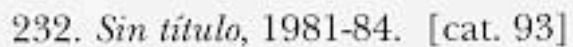
Pedazos de raíces en forma de silueta

Sentarme en el tronco de un árbol muerto afuera en Dead Tree Area
unir mi cuerpo con barro al árbol

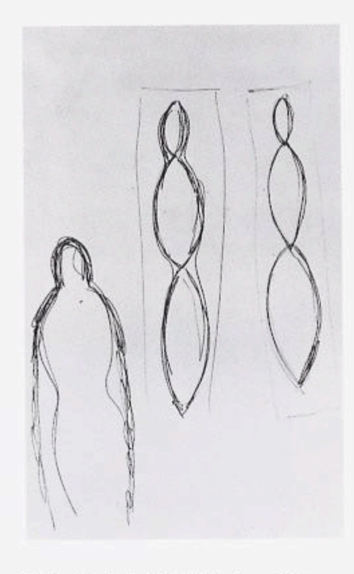
Montículos con *musgo*

231. *Sin título*, ca. 1981-84. [cat. 90]



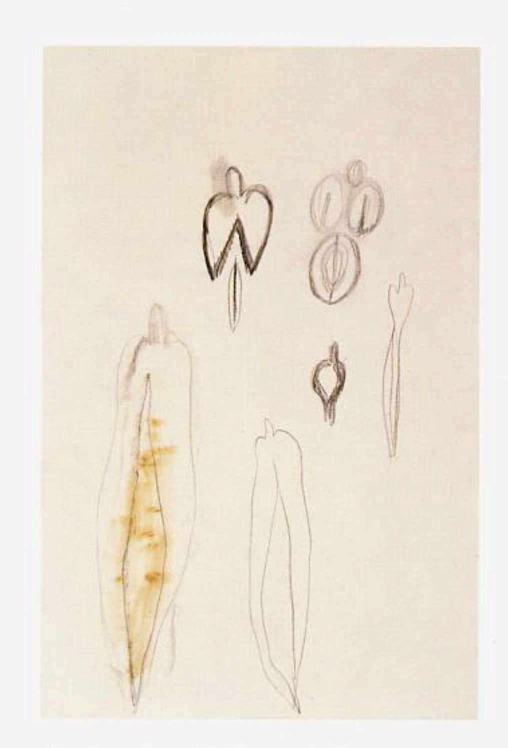


232. *Sin título*, 1981-84. [cat. 93]



233. *Sin título*, 1981-84. [cat. 87]

1
La naturaleza es lo que tenemos como herencia biológica
La cultura son agrupaciones de todas las costumbres, creencias, instituciones, todos los hábitos y aptitudes adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.
La escritura se manifestó como una condición de progreso. La escritura sitúa el tiempo y el espacio al transmitir la historia. Fue una adquisición esencial en la cultura porque proporcionó la condición del conocimiento.
Los orígenes de la civilización ha sido la totalización e utilización de experiencia pasada de una forma más o menos intuitiva al principio hasta que adquirimos la (...) cultural
conquista de la escritura
Pero la escritura apareció después de que la humanidad hubiese realizado sus descubrimientos esenciales que continúan siendo la base de nuestra existencia. La escritura se utilizó en un principio para llevar la cuenta de mercancías materiales o del hombre sobre otros hombres o de las riquezas.
Control y poder y medios de ese poder
Progreso: capitalización o totalización del conocimiento
La cultura es un producto de consumo social
La cultura (...) con EL HOMBRE
La cultura expresa un nivel histórico determinado del desarrollo de la sociedad y del hombre
Se caracteriza por los tipos y formas de organizar la vida y la actividad de la gente.



234. *Sin título,* ca. 1981-84. [cat. 91]



235. *Sin título*, 1985. [cat. 137]



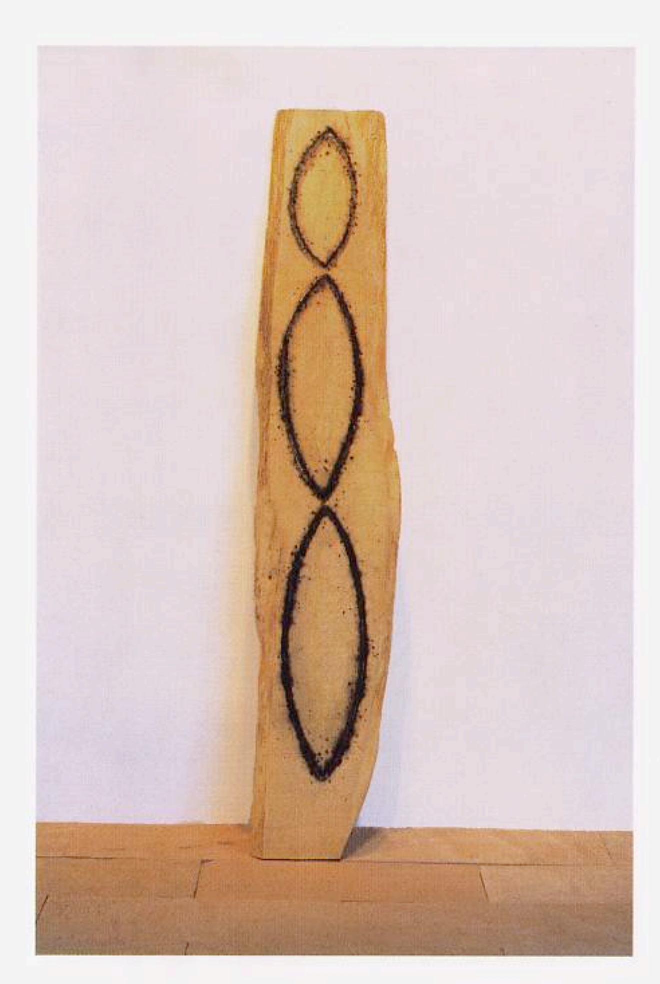
236. *Sin título*, 1985. [cat. 139]



237. *Sin título*, 1985. [cat. 136]



238. *Sin título*, 1985. [cat. 138]



239. *Sin título*, 1985. [cat. 135]

Hay un demonio DENTRO DE MÍ

cavar en (o chocar contra)
un tronco de árbol

sacarle la forma de un cuerpo a un tronco de un árbol



240. *Totem-Grove,* (detalle), 1983-85. [cat. 124]

El mazapán de Matanzas

Las flores que crecen salvajes en el campo (o cerca de la carretera)
cortarlas en forma de silueta
cortar el perímetro de la forma
usar flores para definir el objeto en el campo como una enredadera
una figura
árbol mitad de mármol y mitad árbol como en un pedestal



241. *Totem-Grove,* 1983-85. [cat. 124]

Ideas para siluetas

hecha de clavos
cantidad de clavos

con vidrio - pedacitos de vidrio blanco
o con espejos rotos

Esta última idea se puede hacer mezclándola con arena. Hacer la silueta en relieve de arena y hundirle los espejos o cristal

Escultura mía - *autorretrato* hecho de vela
cera
de cera
de roca o hierro

averiguar posibilidades de cristal
la figura - como la botella de vino

Con las ofrendas de pedazos del cuerpo en México hacer una instalación conmigo adentro o un maniquí

Poner en cada parte del cuerpo la correspondiente ofrenda
p.e.: brazos con bracitos - corazón
ojos en la cara
o si no, nada más que una tela negra
cada parte con la parte correspondiente

silueta hueca con velas alrededor
velas de *petardo*
Hacerla de un tamaño 5 pies
Filmado en la playa
hecha de bambú que cada parte diferente se ilumine a diferente tiempo

Si resulta, hacer otro y traerlo a E.U.
Hacerlo afuera

Emotiva - Emoción
Silueta hecha de ese material como insulación de *fibra de vidrio* en rojo
[silueta con el esqueleto adentro o llenar de flores.
O flores (o matas) creciendo en la forma de la silueta

En el mar: Hacer la silueta a la orilla - Dejarla que se llene de agua (y vacíe) y también llenarlo de sangre (o pintura roja y que se vacíe en el mar y se esparza - Por largo tiempo documentar la erupción de la figura

Idea: entre 2 árboles con hierbas, *plantas*, raíces
Hacer una estructura

Pared de roca con hierba creciéndole entre *las grietas*

Paja, pelo, raíces saliendo de la tierra

Hacer silueta hueca en la tierra cerrarla con *cera* o arcilla llenarla de aceite y de lámparas encenderla como una vela

Dibujos con sal en la nieve

trabar con agua congelada que parece estalagmitas

Figura de
hielo seco en la nieve

Rocas con algas creciéndole

Algas colgadas de árboles muertos

Rocas en forma de figura, cubiertas de lodo

cuevas agujeros (...)
Fuego líquido (...)

Ideas importantes:

1 Hacer volcano

2 Hacer en McBride una figura de cristales con el método del Salt Garden

3 Hacer en la finca de Diana, en el árbol negro, la figura en negro y también las manos quemadas.

4 Quemar las manos en la hierba formando una figura

5 Manos y figura en el costado de un *barranco*

6 El *tronco de árbol* caído llenarlo de tierra y semillas forma de figura

7 En el círculo de raíces en el camino a North Liberty la figura

experimentar con *fertilizante* en la tierra

8 En McBride tener pintura color de hierro y hacer figura para que luzca como el agua corriendo por el lado de la montaña (...)



242. *Sin título*, ca. 1981-84. [cat. 92]

Haciendo objetos de *arcilla* que luzcan como esculpidos en roca
con cemento o *parche de escayola* ponerlos en la pared
Como en Teotillán tienen las rocas de sus monumentos antiguos
como parte de los muros.
Ataúd de cristal y madera
raíces adentro



243. *Sin título*, 1983. [cat. 117]



244. *Sin título*, 1981-84. [cat. 88]

Movimientos - Mead

Figura 8
abrir las piernas y girar el cuello hacia dentro
movimiento de pájaro
movimiento de director de orquesta
hombros hacia atrás y hacia arriba
girar dando la vuelta completa
movimiento hula
torcer la cintura
Grabar el sonido que viene de dentro de mí que crea la idea de otra persona
Grabar respiración
Sonidos de bronquios
Hay un demonio dentro de mí



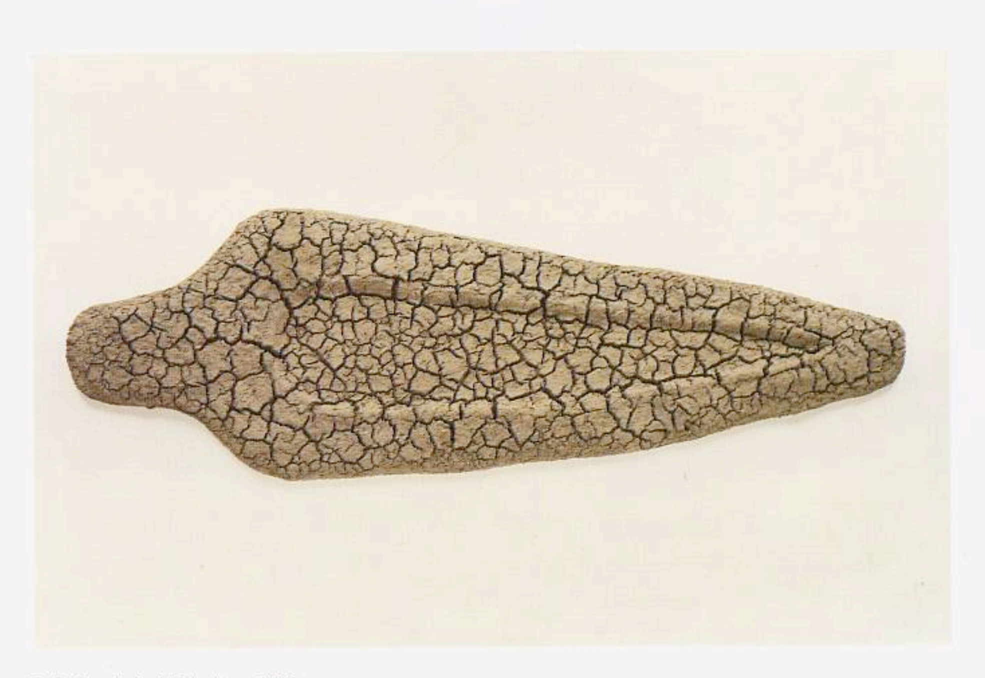
245. *Sin título*, 1983. [cat. 118]



246. *Sin título*, ca. 1985. [cat. 134]

McBride, 7 - 1978

Zanja de tierra y hierba alrededor
Hacer más profundo el centro de la zanja - Usar pintura roja y negra para que parezca más profunda. Añadir un poco de hierbas del *lago* (A.B.) para que se una más al resto del pasto
en forma de figura
volcano
yo cubierta de tierra y *musgo* en el bosque de Julius
figura de *hielo seco* al lado del río
pelos y raíces unidos
fogata - silueta manos alrededor
humo saliendo de un abismo
troncos muertos cortados en forma de silueta
con las *tijeras de podar* cortar hierba en forma de silueta
zanja camino a N.L. (cerca de este signo)
Tierra debajo del puente
Arena al lado del río formando como Mazapán
línea, parte poco profunda
sellar



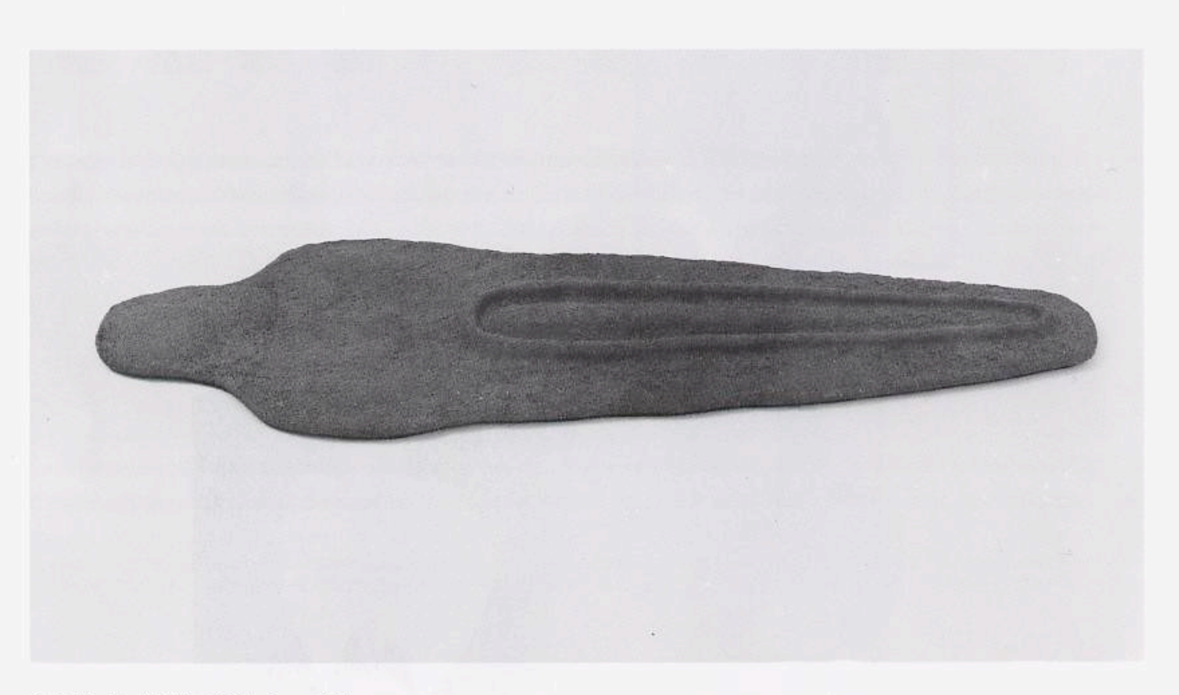
247. *Sin título*, 1984. [cat. 127]



248. *Sin título*, 1981-84. [cat. 89]

En el pueblo de Teótillan del Valle
en Oaxaca hay 3 fabricantes de velas
Estas velas especiales se usan para
las ocasiones festivas importantes
el día del mayordomo (Patrón (llenar iglesia con velas
local) para la Danza de Plumas
(se dice una misa a las seis de la mañana y cada
bailarín lleva una vela a la misa.
Después bailan en el atrio
de la iglesia con las velas.
(...)
Para el compromiso.
las velas están hechas de cera (...)
las flores están hechas a mano (los pétalos cortados
con una tijera y hechos a mano) de un molde

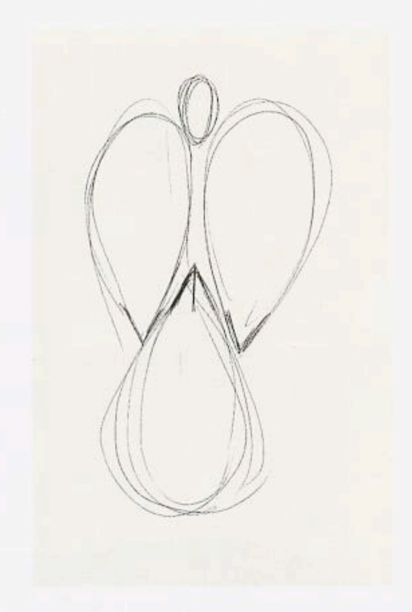
Esta artista tiene la esperanza de que esta beca me permitirá publicar este pequeño libro, una aspiración mía durante muchos años, y constituirá un paso hacia la revelación de estas esquivas obras.



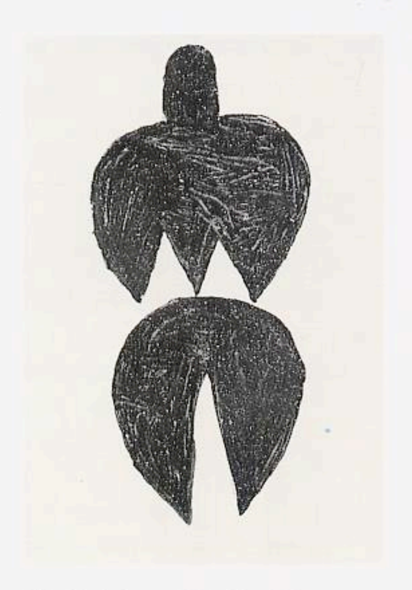
249. *Nacida del Nilo,* 1984. [cat. 126]



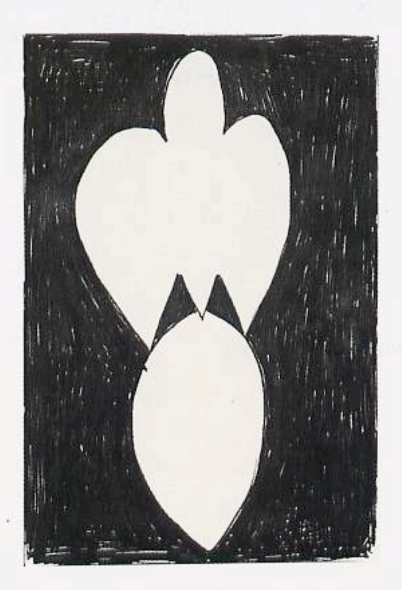
250. *Sin título,* ca. 1981-84. [cat. 94]



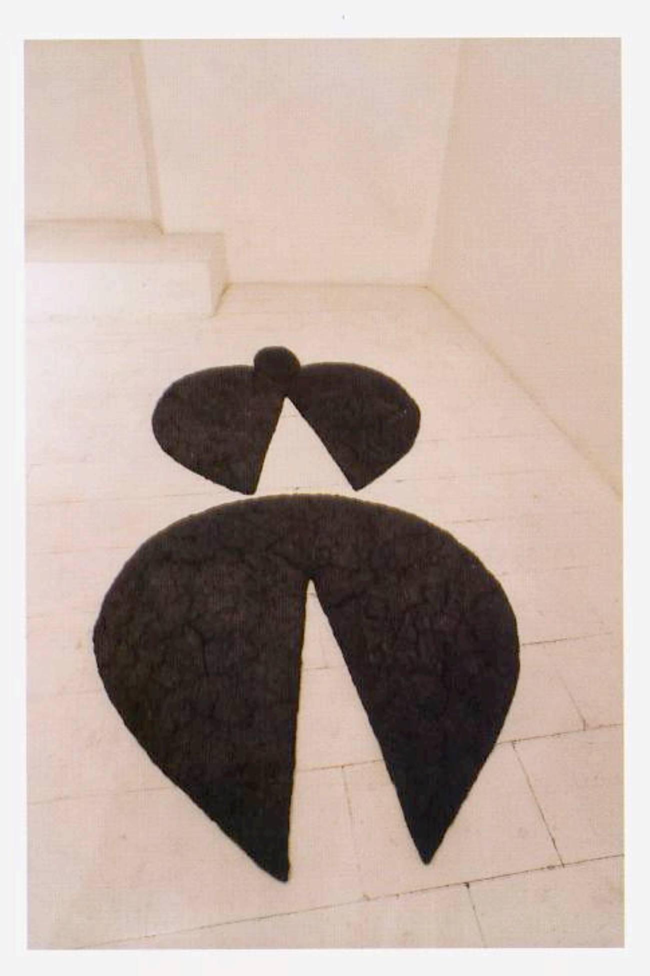
251. *Sin título,* ca. 1981-84. [cat. 95]



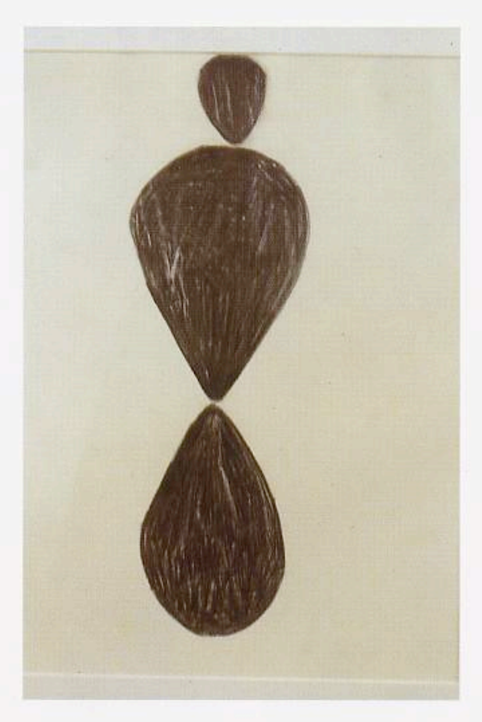
252. *Sin título,* ca. 1981. [cat. 84]



253. *Madre Selva,* 1982. [cat. 97]



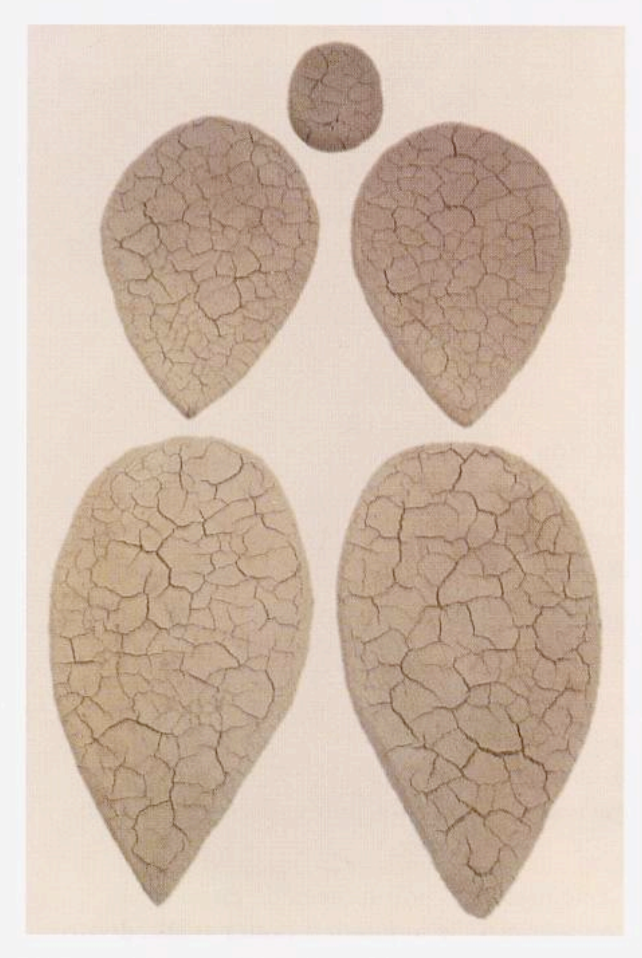
254. *Sin título*, 1984. [cat. 128]



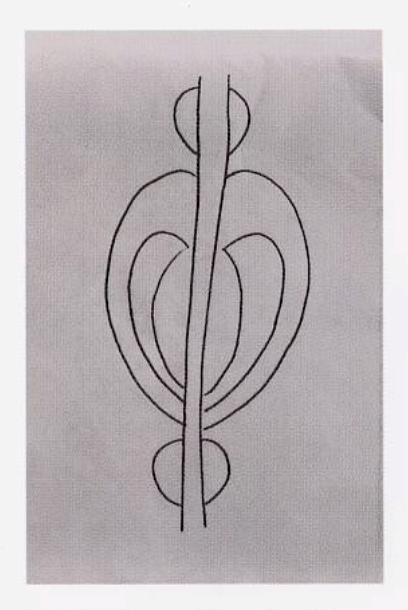
255. *Sin título*, ca. 1983. [cat. 119]

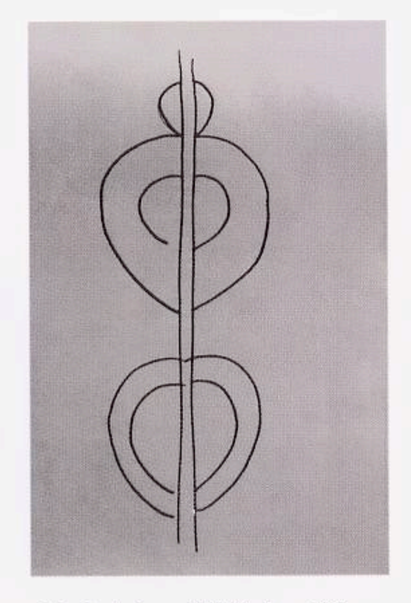
Las obras que me parecieron más logradas e interesantes son aquéllas que realmente utilizan el entorno del exterior. Una pieza es simplemente un camino de guijarros que sigue la forma de una colina de tal manera que se experimenta el carácter físico del lugar donde está situada.

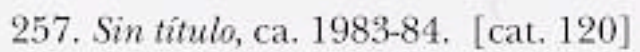




256. *Figura de barro*, ca. 1983-84. [cat. 123]







257. *Sin título*, ca. 1983-84. [cat. 120]

258. *Sin título*, ca. 1983-84. [cat. 122]

El árbol de la vida

Con un árbol muerto de madera buena e interesante agregarle partes de madera u otro material (*espuma de uretano*) y hacerlo en la forma de una mujer - silueta y dejarlo afuera que *envejezca*

otra posibilidad simplemente hacer partes de mi figura en foam y pegarlas a la madera

La idea de la isla flotando en el lago se pudiera hacer fácilmente en Salina Cruz.
en el lago antes del mar.
haciendo una especie de flota y poniéndole tierra arriba.

En (...)
silueta hecha de metal - Como si fuera de latón
llena de arena adentro. Se le pueden poner velas adentro

Hacerlo hasta para que aguante agua o pintura

Buscar en (...) y Kirtewood *la lata* de aluminio

También la misma idea
hacer la figura de metal pero como si fuera un *icono* parado
y *soldar* en las manos un lugar para poner velas (*contenedor*)
quizás de madera como Burford hace.



259. *Figura con Gnanga*, 1984. [cat. 125]

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia.

Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo.

No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo la búsqueda del origen.

Ana Mendieta, 1983

Cartas a Sue Rosner

Querida Sue:

Quiero darte las gracias otra vez por el rato y la cena tan agradables en I.C. –Valoro mucho nuestra amistad. Te adjunto el anuncio de mi exposición de noviembre. No sé por qué no lo habrás recibido. También ve a buscar en la Iowa Book & Supply el libro de Lucy Lippard *Overlay: The Art of Prehistory and Contemporary Art* para lo mío.

También hay un libro que estaría muy bien que leyeras (si tienes tiempo) *Frieda* la biografía de Frieda Kahlo de Hayden Herrera. Es muy bueno.

Muchos saludos a Larry. Yo (…) pronto. Cuando te lleguen dale un mordisco a Hans también. Cuéntame cómo está de salud. Me preocupo por él, un montón.

Que tengas un año fantástico y espero verte en Roma.

Besos, Ana

Querida Sue: Lo creas o no, perdí mi agenda de direcciones, fue una buena idea que pusieras el remite. Me alegro de que finalmente vayas a venir este verano a Europa. Estoy en Roma pero con varios proyectos en los EEUU así que muy ocupada (¡no me quejo!). Todo es estupendo y muy bonito. Me encontré con Ulfert en Nueva York en septiembre. A mi madre le dijeron que quizás tenía cáncer pero resultó que no. Hecho de menos mis visitas a Iowa. Estoy pensando en quedarme en Roma para siempre. Besos, Ana

---

Querida Sue: gracias por la felicitación de cumpleaños, llegó justo a tiempo, me compré un VW65 por mi cumpleaños, y tengo la intención de viajar mucho. Fui a Assisi, Perugia, Orvieto (un vino muy bueno) la semana pasada. He conocido a más italianos y van a venir a casa mañana para tomar algo. El trabajo va bien y poco a poco todo va ocupando su lugar. Cuéntame cuáles son tus planes de viaje este verano. Siento lo de Hans. Le escribiré. Muchos recuerdos para Larry y para ti un besazo,

Itali-Ana

Querida Sue: Me alegró mucho saber de ti aunque es una lástima que no vayas a venir. Sí que creo que voy a estar muy ocupada en las próximas semanas. Todo va bien. Voy a tener una exposición en Spoleto organizada por una mujer encantadora, la sobrina de De Chirico.

Por desgracia me corté el dedo y me dieron tres puntos, lo que me hace ir más lenta. Mañana me voy a Irlanda para visitar a Carl durante una semana. Las cosas van bastante bien entre nosotros. Fui a Venecia para la Bienal. ¡Qué ciudad más bonita! Tienes que ir a verla el año que viene, después seguí hasta Berlín para visitar a Carl. Aunque es gris y fría, es una ciudad interesante. También fuimos a Berlín Este donde a los dos nos pareció un lugar muy extraño.

Como ves, estoy viajando bastante. También me da pena no ir (...) piscina este verano pero ¿qué le voy a hacer?

Me alegro de que Hans esté contento y asentado. Espero que todo le vaya bien. Me alegra saber que la familia está bien y que te vas a Nueva York.

Dale recuerdos a Ulfert de mi parte, y no perdamos el contacto.

¡Recuerdos a Larry!

Muchos besos, Ana

Querida Sue: siento no haber hablado contigo antes de irme pero estaba tan ocupada que no puedes ni imaginártelo. Roma es impresionante y la gente es fantástica, la Academia es un edificio tan bonito - las condiciones de habitabilidad no son maravillosas y tampoco el dormitorio pero bueno. No supe nada de mi amigo antes de irme así que me he sentido herida por dentro. Espero que consiguieras los chipotes. Se conservan bien en la nevera, la comida en la Academia es muy buena y mi estudio impresionante. Eso y la tarea de aprender italiano debería mantenerme ocupada pero echo de menos a Carl. Espero que tú y los tuyos estéis bien. De verdad, ¡valoro mucho tu amistad! Escríbeme y ponme al día de los cotilleos de Iowa. Muchos recuerdos a Larry de mi parte. Besos, TROPIC-ANA

P.S.: Vete haciendo planes para tu viaje en mayo.

Querida Sue: ¡Feliz 1984! Y esperemos que sea un buen año, siento lo de tus problemas con los impuestos, y más que no vayas a venir a (...) Pero sé lo metódica que eres así que estoy segura de que no te veré aquí. El tiempo es estupendo. He conocido a unos americanos muy locos e incluso he ido a las carreras con ellos. Carl vino para las Navidades. De alguna forma parece olvidar lo que siempre decía en discusiones anteriores y entonces se niega a volver a discutirlo diciendo ¿por qué insistir en el pasado? De todas formas como tú decías el tiempo (...) todo, y veremos qué pasa. He hablado con mi madre, ¡pasó las Navidades con Rocky! Parece (...) Siento que por ahí el invierno esté siendo tan malo. Espero que Sarah y el resto de los chicos estuvieran contigo para las vacaciones. No intentes meditar demasiado sobre la situación. Acuérdate de que sólo se vive una vez. Cuéntame los últimos cotilleos de I.C. Besos, Itali-Ana

---

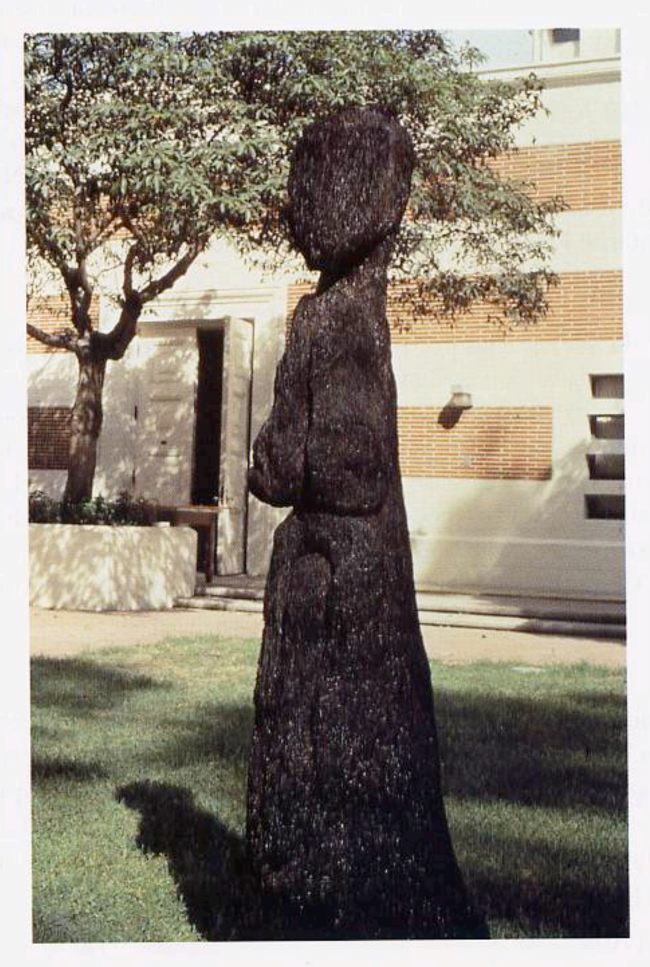
Querida Sue: gracias por tu postal, es muy bonita, me alegro de que a ti y a Larry os vaya bien la vida y estoy segura de que encontraremos algún sitio bonito para que estéis en Roma, aunque tal vez sin baño doble. Acabo de llegar de Los Ángeles donde instalé una obra en el U.S.C. –todavía no me he recuperado del desfase horario. Estoy contenta de estar de vuelta en Roma. Carl ha venido dos veces a verme este otoño. Somos muy felices –acabo de enterarme de que me han dado el Award for Visual Arts (...) estoy muy contenta. Cuídate y sé feliz y escribe de vez en cuando. Besos para ti y para Larry.

Querida Sue: estos peñascos son el sitio donde esculpí una de mis figuras en TORONTO. Me voy a Miami con Carl el 11 para preparar mi próxima exposición en el Iowa Museum en octubre. ¡Y dices que tú estás ocupada! - Sí que disfruté de la velada que pasamos juntas y Larry es un hombre fantástico. Estoy muy feliz y espero que todo te vaya bien en la vida. ¡No perdamos el contacto!

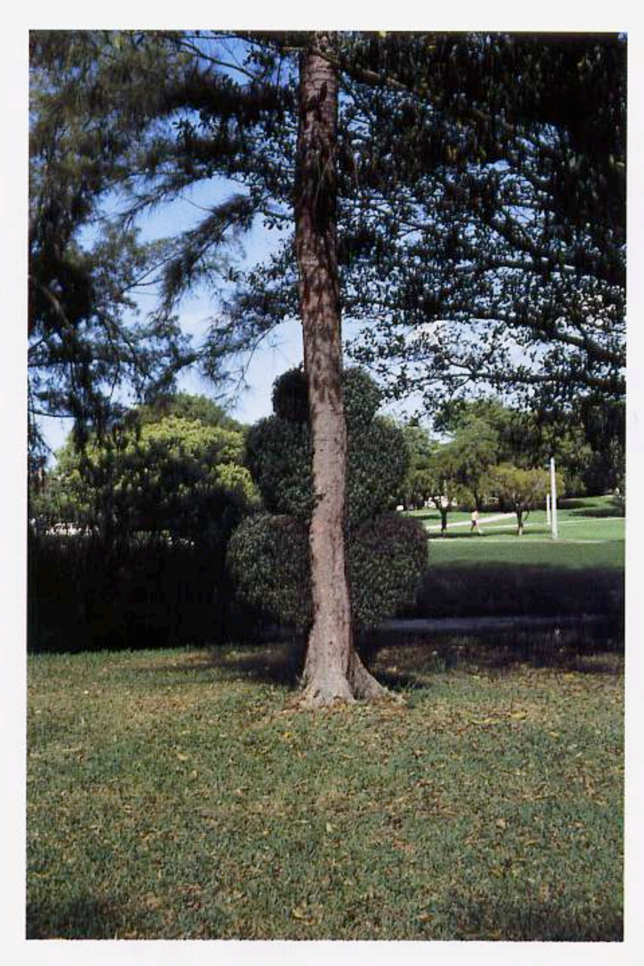
Besos, Ana

Querida Sue: acabo de pasar una época difícil con Carl, que parece que está alucinando con lo de mi partida etc.

Muchas gracias por tu ayuda y tu APOYO. Nos hemos puesto en contacto con el socio de tu abogado y las cosas siguen su curso. Muchos recuerdos a Larry y a ti, gracias por tu amistad. Besos, tropic-Ana.



260. *Mujer de helecho*, 1985. [cat. 133]



261. *El árbol de la vida*, The Lowe Museum, Miami, 1982. [cat. 96]



262. *Surcos*, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 1983-84. [cat. 121]

Memorias de la infancia: religión, política, arte

Raquelín Mendieta

El arte fue parte de nuestra infancia, una parte de nuestra historia familiar. Había fuertes flujos que fluían a través de nuestra familia: la religión, la política, el arte. Nuestra abuela materna, Elvira de Rojas y Andux, estudió pintura cuando era joven con Carlos Enríquez, un pintor modernista cubano famoso. Pintó principalmente paisajes cubanos sensuales, muchos de los cuales podían verse en su casa y en casa de la tía Paulette. Dejó la pintura cuando se casó con el abuelo —siempre nos preguntábamos por qué—. Después comenzó a coleccionar objetos antiguos hermosos: porcelanas, muebles, incluso jarrones de la dinastía Ming. De pequeñas siempre nos recordaban que debíamos estar al tanto de que todo a nuestro alrededor era valioso, hermoso e irreemplazable. Aunque nuestra madre, Raquel de San José Oti y de Rojas, era científico, de joven también estudió arte. Sus dibujos y pequeñas pinturas colgaban en la casa de la playa en Varadero. Cuando alabábamos sus trabajos ella decía que no tenía talento creativo, sólo destreza técnica, que sólo podía representar o copiar lo que veía pero que no tenía ideas originales. Dejó de dibujar a los 13 años. El arte era también parte de la familia paterna. Los dos hermanos mayores de nuestro padre, Pablo y Paco, aunque abogados, eran marchantes de arte y antigüedades. Nuestro padre, Ignacio Alberto Mendieta y de Lizaür, quiso ser artista. Su padre, Pablo Mendieta y Montefur, se opuso a sus deseos, insistió en que estudiara leyes. A pesar de ello, Ignacio estudió en la Academia de San Alejandro en La Habana, la universidad de arte más importante de Cuba, durante un año. Después, debido a la carencia de ayuda económica y al constante desaliento de la familia, se matriculó en la Universidad de La Habana y estudió leyes. No sentía atracción por esa carrera y en contrapartida se inclinó hacia la política, una tradición familiar y una ocupación a la que se dedicó el resto de su vida. Mantuvo también un estudio de arte sobre el garaje y trabajaba allí durante sus horas libres diurnas. A Ana y a mí no se nos permitía entrar en su estudio, pero creíamos que fuera lo que fuera lo que hacía allí dentro estaba lleno de misterio y diversión. Las únicas obras suyas que había en la casa eran esculturas, muchas de ellas de tema religioso. Alguna vez, papi traía sus pinturas al óleo, lienzo y caballete al comedor y nos hacía posar como modelos. Por excitante que fuera, invariablemente terminaba mal cuando mami empezaba a criticar su trabajo.

Es curioso, pero creo que Ana y yo pudimos ser artistas *porque* abandonamos Cuba. Aunque el arte era parte integrante de nuestra casa, no resultaba aceptable que alguien en nuestra familia se dedicara al arte como profesión. No conocíamos a nadie que fuera artista. Solamente Arroyito, que era el marido de la hermana menor de nuestro padre, María, era caricaturista de *La Bohemia* (la revista más importante de Cuba). Sus vidas eran consideradas irregulares, impropias de la vida familiar.

A pesar de ser una amante del arte, nuestra madre pensaba que la creación era una pérdida de tiempo. No quiso que estudiáramos arte, pensaba de esta profesión que era una especie de desgracia; como si ser artista significara perder la fibra moral convencional de tu ser. Cuando era pequeña, me gustaba dibujar y dedicaba mucho tiempo a ello. Una vez, cuando hablábamos de la carrera que deseaba estudiar, me dijo que el arte no era una carrera, sino un *hobby*. Si alguien deseaba una profesión que tuviera que ver con el dibujo o el arte entonces debía estudiar arquitectura. Después de esta conversación, dije a todos los que me preguntaban que yo sería arquitecto. Cuando era niña, Ana no se interesaba por el dibujo o la pintura, le gustaba actuar, y tenía dotes de intérprete. Muchos de nuestros juegos infantiles tenían relación con la interpretación y la representación de papeles. Nuestra familia no se componía solamente de los miembros más cercanos, sino de todos los hermanos y primos de parte de los abuelos maternos. Yo era la segunda de los mayores de nuestra generación que pasábamos las vacaciones en la playa (la casa de los abuelos maternos) y hacía que Ana y nuestros primos tomaran parte en representaciones musicales o relatos satíricos. Ensayábamos, hacíamos vestidos, cantábamos y actuábamos. Toda ese juego/trabajo se realizaba durante las vacaciones. Primero, pensábamos un tema, desarrollábamos el contenido, asignábamos los papeles y lo que iba a suceder. Después hacíamos los ensayos y lo representábamos para la familia en el porche después de la siesta. Algunas veces, escenificábamos episodios históricos, historias que nos había contado Mamama, la abuela que era la historiadora de la familia. Otras veces, representábamos canciones. Nos gustaban las viejas canciones cubanas del siglo XIX, las populares y las románticas. Yo enseñaba a nuestros primos las que íbamos a cantar, pero Ana no estaba especialmente dotada para el canto. Recuerdo especialmente una que hicimos, una vieja canción cubana famosa. La prima Elvirita cantó la melodía, yo desarrollé e interpreté la armonía. Ana y la prima Polly la escenificaron. Viéndolo en perspectiva, pienso que esta canción influyó en la obra de Ana como artista. Era así:

En el tronco de un árbol una niña/ grabó su nombre henchida de placer/ y el árbol conmovido allá en su seno/ a la niña una flor dejó caer.../Yo soy el árbol conmovido y triste/tú eres la niña que mi tronco hirió/ yo guardo siempre tu querido nombre/ y tú... y tú qué has hecho de mi pobre flor.

Polly hacía de árbol y Ana era la chica. Ya dije antes que Ana tenía un don para la interpretación, incluso cuando era muy pequeña. Ella hacía ademanes y pretendía grabar su nombre en el tronco de nuestra prima. Era increíble, incluso desde el punto de vista de otro niño, observar la espontaneidad, el encanto y la intensidad dramática de esa pequeña muchacha volcándose en sus interacciones cotidianas. Sabía cómo hipnotizar a su audiencia, y todos se convirtieron en su audiencia.

Jugábamos mucho en la arena cuando éramos niños. Amábamos la naturaleza, el mar. El océano era parte integrante de nuestras vidas. Ansiábamos que llegara el verano y las vacaciones que pasábamos en la playa de Varadero en la casa de los abuelos maternos. El día empezaba muy temprano, alrededor de las 7,30 estábamos en la playa.

Nuestros pasatiempos preferidos al aire libre tenían lugar en el patio de la casa de la playa en Varadero. La casa tenía una finca de aproximadamente un acre, con altos pinos a lo largo de la playa y a ambos lados de la casa. Había unas "uvas caletas" formando arco sobre la entrada del porche, también una palmera que producía dátiles y dos higueras. En el patio frontal daban sombra almendros y algún tipo de grosellero. Nuestros juegos en el jardín eran principalmente silenciosos, recuerdo que nuestros primos los encontraban aburridos y, por ello, Ana y yo permanecíamos solas con nosotras mismas y la naturaleza.

Si jugábamos en el lado del patio cercano a la playa, a menudo, tejíamos anillos, brazaletes, coronas y collares con las largas hojas de los pinos y las llevábamos como adorno. Recolectábamos las hojas muertas que caían de las "uvas caletas" y las punteábamos con un bastón haciendo dibujos, ensartábamos algunas en las hojas tejidas de los pinos, y decorábamos otras con un efecto tridimensional de tejidos de hojas de pino añadidas a través de los agujeros.

O, con igual frecuencia, descendíamos las escaleras que conducían a la playa y recogíamos unas cuantas conchas marinas coloreadas y cualquier otro residuo en la tranquila playa desierta del atardecer. Esos restos podían incluir fácilmente chicle mascado dejado ahí por los turistas y filtros de cigarrillo (después de haber sido lavados por el agua del mar y blanqueados

por el sol eran hermosos, blancos cilindros de textura inusual), al igual que diminutos fragmentos de coral. Admirábamos los tesoros de cada una y, de regreso al patio sombreado, tranquilamente, las ensamblábamos en pequeñas esculturas con goma mascada como cemento.

En el verano de 1958, una familia de Chicago alquiló la casa junto a la nuestra. Uno de sus hijos era de la edad de Ana, un chico bronceado de pelo rubio platino, que pasaba las tardes en la playa alzando cometas al aire. Ana se enamoró de esas cometas, rápidamente se hizo amiga de él y muy pronto estuvo haciendo volar cometas a su lado sin parar. Juntos también construían cometas. Hicieron sorprendentes variedades con papel de colores, incluso los armazones eran hermosos. Tenían formas esculturales y los diferentes tipos tenían nombres como Eagle, Commodore, Admiral. Ana me invitó a participar en tales proyectos, pero yo era demasiado tímida y no quise entrometerme.

En La Habana, nuestra vidas giraban en torno a la escuela. Entre los 5 y los 14 años, yo estudiaba los sábados en el Miramar Music Conservatory. Pero Ana jugaba todo el tiempo, y en sus juegos todo tenía que ver con la representación de papeles y las actuaciones. Dijo a nuestros padres: "¡Estoy tan aliviada de no tener talento musical!" No podía soportar perder su libertad por la razón que fuera.

No recuerdo verdaderamente juguetes, excepto muñecos, y los muñecos eran como actores o títeres. Los colocaba en escenarios y les hacía contar historias. Cuando fuimos algo mayores, representábamos misas y otros rituales. Ana era el clérigo, se ponía unas enaguas de mama alrededor del cuello, tocaba una campana e iba con ella a través de la casa haciendo ver que esparcía incienso. También le gustaba jugar con el fuego y con cerillas, en secreto, porque sabía que esto no estaba permitido y podría traerle problemas. Mi hermana siempre trataba de forzar los límites de lo que estaba permitido.

Escuchar a los adultos se convirtió en un hábito para nosotras. Eso era especialmente interesante para Ana. En nuestra casa, al igual que en la de los abuelos o las de otros parientes, vivíamos con sirvientas que también eran niñeras. Escuchar las conversaciones entre las criadas era un gran pasatiempo. Nos daba a conocer cuestiones populares y culturales que no hubieran sido parte de nuestras vidas de otro modo. No había separación entre el catolicismo y la santería en la Cuba que conocimos. La santería era considerada, en nuestra familia, como una práctica supersticiosa del catolicismo. No se hablaba mucho de ello, nuestra abuela pensaba que no era demasiado serio, como la magia.

Nuestro abuelo, el Dr. José Francisco Oti y de la Fé, Papapa para nosotras, era muy religioso y devoto del catolicismo. Él fue la espina dorsal de nuestras creencias religiosas. El abuelo era nuestro maestro, el que daba fundamento a las creencias. En 1950, el Año Santo, hicieron un peregrinaje a Roma, Fátima y Lourdes, entre otros lugares. En Lourdes tuvo una experiencia espiritual que transformó su vida. No nos habló de ello ya que era un hombre humilde y callado, nuestra madre nos lo contó cuando éramos adolescentes. Después de la experiencia, dedicó su vida a la virgen, se hizo más religioso y, visto en perspectiva, estableció una conexión entre la disciplina espiritual y la física. Se levantaba a las cinco de la mañana cada día para meditar y asistir a misa. Papapa no comía carne roja ni alimentos fritos, ni fumaba, ni bebía (lo más extraño en un hombre en Cuba), sus hábitos se hicieron moderados y regulares. Nunca forzó esos hábitos en los otros, ni miró con desprecio a las otras personas de diferentes prácticas o creencias. Pensaba que la santería era algo más conectado a la cultura popular que a la religión.

A través de los medios de comunicación y las conversaciones de las criadas nos enterábamos del día de Shangó (Santa Bárbara), 4 de diciembre; el día de Yemayá (la virgen negra con el niño blanco, Virgen de Regla), 7 de setiembre; el día de la Virgen de la Candelaria (Oyá), 2 de febrero. El 8 de setiembre, el día de la Virgen de la Caridad (Oshún), Patrona de Cuba, toda la gente lo celebraba. Cuando los adultos descansaban durante la siesta, Ana y yo nos sentábamos silenciosamente entre las criadas, como si no estuviéramos ahí, y las escuchábamos hablar de sus prácticas religiosas, acerca de la magia, el sexo, sobre quién engañaba a quién, sobre quien necesitaba una poción de amor. Estábamos fascinadas, a Ana le encantaba escuchar estas conversaciones *prohibidas*.

La política era una tradición en ambas ramas de la familia. Nuestra familia se jactaba de un bisabuelo materno que fue general durante la Guerra de la Independencia así como, primero, Ministro de la Guerra y, después, Ministro de Cultura y Educación: Carlos María de Rojas. Su familia llegó a Cuba con los primeros colonizadores en 1511 y fue el primero en explotar plantaciones y refinerías de caña de azúcar en la isla. Hay una localidad en la provincia de Matanzas que lleva su nombre.

En la rama de los Mendieta, a pesar de que los lazos con España eran muy recientes, había dos coroneles de la guerra: Pablo, nuestro abuelo, y Carlos, su hermano. Durante el tiempo de paz, Pablo fue cónsul en España (donde conoció a su futura esposa), y más tarde comandante general de los ejércitos. Su hermano, Carlos, fue presidente provisional de Cuba en 1934, después de la caída de Machado. Nuestro padre y sus

hermanos siempre estuvieron envueltos en los levantamientos nacionales de carácter político. Cuando eran adolescentes, Ignacio, Pablo y Paco fueron enviados por su padre a vivir a Miami, en Florida, para evitar las persecuciones políticas y el posible asesinato por parte de los machadistas. Su hermano mediano, Antonio, fue encarcelado en este tiempo por colocar bombas en contra del gobierno.

Mi hermana y yo también estuvimos envueltas en las revueltas de Cuba cuando fuimos algo mayores. Mi padre se enteró de lo que estábamos haciendo y habló conmigo, la mayor, en términos muy severos. Me dijo que la política no era un juego de niños, que no sabíamos donde nos estábamos metiendo, puesto que este tipo de acciones tienen consecuencias peligrosas. Estaba preocupado por nuestra seguridad y, tal como hizo su padre con él, nos envió a los Estados Unidos. Ana y yo fuimos parte de la infamante Operación Peter Pan. Entre 14.000 y 25.000 niños fueron enviados a USA, sin sus padres ni parientes, bajo la tutela de diversas organizaciones religiosas, en gran parte organizaciones caritativas católicas. El 11 de Setiembre de 1961 dejamos Cuba y la familia en un avión de la KLM, cuyos pasajeros, excepto la tripulación, eran niños entre los 5 y los 17 años. A Ana le faltaban dos meses para los trece, yo había cumplido los quince el mes anterior.

Después de un mes en Miami fuimos enviadas a un orfanato de Dubuque, Iowa. Allí seguí desarrollando mi interés por el dibujo y durante mi último año en la escuela secundaria decidí estudiar arte en la universidad. Ana comenzó a interesarse por el arte durante el segundo semestre de nuestro tercer año lejos de casa. Fue, creo, el peor año sin la familia. Nos separaron por primera vez desde nuestra llegada y sufrimos por entonces abusos de muy distinto orden por parte de nuestros tutores. Ella estudiaba en los primeros cursos de la escuela secundaria y el profesor de arte le dijo que no tenía ningún talento. A pesar de esta opinión ella continuó sus estudios de arte. Ana no se desanimaba fácilmente cuando estaba decidida a conseguir un determinado objetivo. Una vez en la enseñanza superior recibió más ayuda y aliento por parte de los profesores del Departamento de Arte. Había sido siempre una estudiante mediocre en la escuela secundaria, tenía poco poder de concentración, pero a través de su interés por el arte se convirtió en una estudiante destacada. Mediante el arte fue libre de nuevo para experimentar su identidad, su corazón y su alma.

Volvió a Cuba cinco o seis veces. Pudo establecer contacto de nuevo con los abuelos, la familia y la tierra cubana. Allí creó diversas obras en medio del paisaje, algunas de las cuales aún perduran.

Biografía

Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985)

Exposiciones individuales

1971 Iowa Memorial Union, University of Iowa, Iowa.

1976 *Burial of Ñáñigo and Filmworks*, 112 Greene Street, Nueva York.

1977 *Silueta Series 1977*, Corroboree: Gallery of New Concepts, University of Iowa, Iowa.

1979 *Silueta Series*, A.I.R. Gallery, Nueva York.

1980 *Earth/Body Sculptures*, Colburn Gallery, University of Vermont, Burlington.
Two Projects in Earth, Kean College, Union, Nueva Jersey.
Museu de Arte Contemporãnea, São Paolo.

1981 *Rupestrian Sculptures/Esculturas Rupestres*, A.I.R. Gallery, Nueva York.

1982 *Earth/Body Sculptures*, Douglass College, Rutgers University, Nueva Brunswick, Nueva Jersey.
Outdoor Sculpture, The Lowe Art Museum, University of Miami, Miami.
The University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque.
Amategrams and Photographs, Yvonne Seguy Gallery, Nueva York.

1983 *Geo-Imago*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

1984 *Earth Archetypes*, Primo Piano, Roma.

1985 *Duetto Pietro e Foglie*, Galleria AAM, Roma [con Carl Andre.]

1987 *Ana Mendieta: A Retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

1988 Los Angeles Contemporary Exhibitions, LACE, Los Angeles.
Ana Mendieta: A Personal Reminiscence, Terne Gallery, Nueva York.

1989 Carlo Lamagna Gallery, Nueva York.

1990 Aspen Art Museum, Aspen, Colorado.
Pat Hearn Gallery, Nueva York.

1991 *Ana Mendieta, The Silueta Series, 1973-1980*, Galerie Lelong, Nueva York.

1992 *Ana Mendieta: The Silueta Series, 1973-1980*, University Art Gallery, University of Massachusetts, Dartmouth.
Laura Carpenter Fine Art, Santa Fe.

1993 Centre d'Art Contemporain de Vassivière, Ile de Vassivière, Beaumont du Lac.
Ana Mendieta: The Silueta Series, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohío; University Art Gallery, San Diego State University, San Diego; Freedman Gallery, Albright College, Reading, Pensilvania.

1994 *Ana Mendieta: The Late Works*, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland.
Ana Mendieta: Burial of Ñáñigo, Ruth Bloom Gallery, Santa Mónica, California.

Ana Mendieta, Artothèque de Caen, Caen.

Ana Mendieta: Líneas, 1980-1983, Galerie Lelong, Nueva York.

1995 *Ana Mendieta*, Barbara Gross Galerie, Munich.

Ana Mendieta, Galería DV, San Sebastián.

1996 *Ana Mendieta*, Helsinki City Art Museum, Helsinki; Uppsala Konstmuseum, Uppsala; The Living Art Museum, Reykiavik.

Performances (selección)

1972 *Facial Cosmetic Variations*, University of Iowa, Iowa.

Glass on Body, University of Iowa, Iowa.

Facial Hair Transplant, University of Iowa.

Death of a Chicken, University of Iowa, Iowa.

Feathers on a Woman, University of Iowa, Iowa.

1973 *Tied-Up Woman*, University of Iowa, Iowa.

Rape Scene, apartamento de Ana Mendieta, Iowa.

People Looking at Blood. Moffit, Iowa.

Clinton Arts Center, Clinton, Iowa.

Freeze, The Center for the New Performing Arts, University of Iowa, Iowa.

Mutilated Body in Landscape, Hotel Principal, Oaxaca, México.

Sin título, México.

Sin título, Hotel Principal, Oaxaca, México.

Sin título, Convento de Cuilapán, México.

Flowers on Body, El Yagul, Oaxaca, México.

Rape Performance, lugar cercano al Lago McBride, Iowa.

1974 University of Wisconsin, Madison, Wisconsin.

Unidad Profesional Zacatenco, México D. F.

Body Prints, University of Iowa, Iowa.

Body Tracks, University of Iowa, Iowa.

The Museum of Art, University of Iowa, Iowa.

1975 *On Giving Life*, University of Iowa, Iowa.

1976 *Body Tracks*, Studentski Kulturni Centrum, Belgrado; International Culture Centrum, Amberes.

1978 *La Noche Yemayá*, Franklin Furnace, Nueva York.

1982 *Body Tracks*, Franklin Furnace, Nueva York.

Exposiciones colectivas (selección)

1975 112 Greene Street, Nueva York.

1977 *Contact: Women and Nature,* Hurlbutt Gallery, Greenwich, Connecticut.

Feminist Statements, Women's Building, Los Angeles.

Mexico-University of Iowa, Summer 1976 , Corroboree: Gallery of New Concepts, University of Iowa, Iowa.

A.I.R. Invitational, A.I.R. Gallery, Nueva York.

M.F.A. Exhibition 1976-1977, The Museum of Art, University of Iowa, Iowa.

1978 *Intermedia,* Gallery of New Concepts, School of Art & Art History, University of Iowa, Iowa.

Spaces II, Amelie A. Wallace Gallery, State University of New York at Old Westbury, Nueva York.

Work in Progress, C Space, Nueva York.

Variations on Latin Themes in New York, The Center for Inter-American Relations, Nueva York.

1979 *A.I.R. Gallery,* Mason Gross School for the Arts Gallery, Rutgers University, Nueva Brunswick, Nueva Jersey.

Window to the South: Works by Fourteen Contemporary Artist from Latin America, Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts for Living Center, Nueva York.

Raíces Antiguas/Visiones Nuevas, Ancient Roots/New Visions, Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva York; The Museum of Contemporary Art, Chicago.

8th Anniversary Exhibition, 112 Greene Street, Nueva York.

Private Icon, The Bronx Museum of Arts, Bronx, Nueva York.

Lines, Points & Planes, The Roosevelt Public Library Art Workshop Gallery, Roosevelt, Nueva York.

Exchanges I, Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts for Living Center, Nueva York.

By the Sea, Queens Museum, Flushing Meadow, Nueva York.

CAPS Sculpture Show, Bevier Gallery, Rochester Institute of Technology, College of Fine and Applied Arts, Rochester, Nueva York.

Expressions of Self: Women and Autobiography, Douglass College Art Gallery, Rutgers University, Nueva Brunswick, Nueva Jersey.

A.I.R. Gallery, Nueva York.

1980 *Dialects of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States,* A.I.R. Gallery, Nueva York.

Dialects, Franklin Furnace, Nueva York.

Plakat Action, Frankfurt.

Art Across the Park, Central Park North, Nueva York.

Sculpture Garden, Wards Island, Nueva York.

Renderings of Modern Woman, Joseloff Gallery, University of Hartford, Hartford, Connecticut.

Latin American Artists-80, Cayman Gallery, Nueva York.

Women/Image/Nature, Tyler School of Art, Temple University, Filadelfia; Rochester Institute of Technology, Rochester, Nueva York.

1981 A.I.R. Gallery, Nueva York.

Voices Expressing What Is, Westbeth Gallery, Nueva York.

Transformation: Women in Art 1970-1980, Art Expo 1981, Nueva York.

Streetworks, Washington Project for the Arts, Washington D.C.

Ritual and Landscape, Touchstone Gallery, Nueva York.

IV Bienal de Arte de Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín.

Sculpture Garden, Wards Island, Nueva York.

From the Files: VARS at JAM, Just Above Midtown, Nueva York.

Primer Salón de Pequeño Formato, Galería Habana Libre, La Habana.

A.I.R. Gallery, Nueva York.

A.I.R. Lunds Kontshall, Lund.

A.I.R. Group, Helen Sklien Gallery, Boston.

Latin American Art: A Woman's View, Frances Wolfson Art Gallery, Miami Dade Community College, Miami.

Art and Ecological Issues, Hunter Gallery, Hunter College, Nueva York.

1982 *Women Artist Series*, Douglass College, Rutgers University, Nueva Brunswick, Nueva Jersey.

4 Manifestoes, Lerner-Heller Gallery, Nueva York.

Nature and Metaphor, Greene Space Gallery, Nueva York.

Seventh Season Part II, Real Art Ways, Hartford, Connecticut.

Primer Salón de Fotografía, Galería Habana Libre, La Habana.

¡Luchar! An Exhibition for the People of South America, Taller Latinoamericano, Nueva York.

Art Across the Park, Museo del Barrio, Nueva York.

Contemporary Outdoor Sculpture at the Guild, The Guild Inn, Toronto.

Women of the Americas: Emerging Perspectives, The Center for Inter-American Relations and Konkos Gallery, Nueva York.

Ritual and Rhythm: Visual Forces for Survival, Kenkeleba House, Nueva York. [Comisariada por Juan Sánchez.]

Projects in Nature, Wave Hill, Riverdale, Nueva York.

1983 *Exchange of Sources: Expanding Powers,* California State College, Stanislaus, California.

Printed By Women, The Print Club, Filadelfia.

Feminist Art: Issues and Images, Hamilton College, Clinton, Nueva York.

Latin American Women Artists, Central Hall Artist, Nueva York.

The Fertility Imperative, Cuchalon Gallery, Nueva York.

Seven Women: Image/Impact, The Institute for Art and Urban Resources, P.S. 1, Long Island City, Nueva York.

Contemporary Latin American Art, Chrysler Museum, Norfolk, Virginia.

1984 *National Women's Art Exhibition of the Women's,* Pavilion of the Louisiana World's Fair, Kenner, Luisiana.

Furrows, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.

Phases I-IV, MacArthur Park Public Art Program, Los Angeles. [Organizada por el Otis Art Institute of Parsons School of Design.]

Annual Exhibition, American Academy, Roma.

Borsiste Straniere in Italia, Il Segno a Spoleto, Palazzo Piccoli, Spoleto.

Latin American Visual Thinking, Art Awareness, Lexington, Nueva York.

Land Marks, Edith C. Blum Art Institute, Bard College Center, Annandale-on-Hudson, Nueva York.

Aquí. Latin American Artists Working and Living in the United States, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles; May Porter Sesnon Gallery, Porter College, University of California, Santa Cruz, California, 1985.

Soul Catchers, Stellweg-Seguy Gallery, Nueva York.

1985 *Awards in the Visual Arts 4,* Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, Carolina del Norte; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

1986 *In Homage to Ana Mendieta,* Zeus-Trabia Gallery, Nueva York.

Caribbean Art/African Currents, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York.

Race and Representation, Hunter Gallery, Hunter College, Nueva York.

Rape, Ohio State University Gallery of Fine Art, Columbus, Ohío.

Made in the USA: Art from Cuba, Amelie Wallace Gallery, State University of New York at Old Westbury, Nueva York.

1987 *From the Other Side,* Terne Gallery, Nueva York.

With Her Body in Mind, Hera Gallery, Wakefield, Rhode Island.

1988 *Alter/Altar,* Carlo Lamagna Gallery, Nueva York.

Just Like a Woman, Greenville County Museum of Art, Greenville, Carolina del Norte.

Transformative Visions, Newhouse Center for Contemporary Arts, Snug Harbor, Nueva York.

Autobiography in Her Own Images, Latin American Gallery, Nueva York.

Figures: Form and Fiction, Everson Museum of Art, Nueva York.

Heresies: Issues That Won't Go Away, PPOW Gallery, Nueva York.

Eleventh Anniversary, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

1989 *Lines of Vision: Drawings by Contemporary Women*, Hilwood Gallery, Long Island University, Brookville, Nueva York.

Earth: Latin America's Visions, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York; Museo de Bellas Artes, Caracas.

Latin American Art from the Private Collections of María and Luis Avellana, S.M. Lurie, Peter Menendez, Interamerican Art Gallery, Miami Dade Community College, Miami.

1990 *Signs of Life, Process and Materials, 1960-1990*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York [en colaboración con el Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York y el Studio Museum in Harlem, Nueva York.]

Landscape/Mindscape, Carlo Lamagna Gallery, Nueva York.

Sacred Forces: Contemporary and Historical Perspectives, San Jose State University, San José, California.

Art As Artifact, Institute of Contemporary Art, Filadelfia.

Exoticism, Ezra & Cecile Zilkha Gallery, Wesleyan University, Middletown, Connecticut.

Revered Earth, The Center for Contemporary Arts, Santa Fe, Nuevo México; Contemporary Art Museum, Houston; Laumeier Sculpture Park, San Luis; The Pratt Institute, Nueva York; Atlanta College of Art with Nexus Contemporary Art Center, Atlanta; University of Arizona, Tucson, Arizona; Blue Star Art Space, San Antonio, Texas; The Mint Museum, Charlotte, Carolina del Norte.

Signs of the Self: Changing Perceptions, Woodstock Artists Association, Woodstock, Nueva York.

Figurative Perspectives: Six Artists of Latin American Background, Rockland Center for the Arts, West Nyack, Nueva York.

1991 *Cuba-USA*, Fondo del Sol Visual Art and Media Center, Washington D.C. [en colaboración con el National Museum of American Art, The School for Advanced International Studies/John Hopkins University, Washington D.C.]; Museum of Contemporary Art, Chicago; Minnesota

Museum of Art, St. Paul, Minnesota; The Art Museum at Florida International University, Miami.

The Contemporary Drawing: Existence, Passage and the Dream, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts.

Visions, Fantasies and Mind Wanderings, Lintas Worldwide, Nueva York.

Reclaiming the Spirit, Vreg Baghoomian Gallery, Nueva York.

With Nature: Andy Goldsworthy, Wolfgang Laib, Jane Laudi, Donald Lipski, Richard Long, Ana Mendieta, Elizabeth Newman, Galerie Lelong, Nueva York.

Experiencing Sculpture: The Figurative Presence in America 1870-1990, The Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York.

El Corazón Sangrante/ The Bleeding Heart, The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, 1992; Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 1992; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, 1992; Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, 1992; Houston Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1992; Museo de Bellas Artes de Caracas, Caracas, 1992.

Devil on the Stairs: Looking Back on the Eighties, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia; Institute of Contemporary Art, Boston; Newport Harbor Museum, Newport Beach, California.

Art on Paper, Weatherspoon Gallery, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, Carolina del Norte.

1992 *Ver America*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

Latin American Artists of the 20th Century, Estación Plaza de Armas, Sevilla; Musèe National d'Art Moderne, París; Hôtel des Arts, Fondation Nationale des Arts, París; Kunsthalle Köln, Colonia, 1993; The Museum of Modern Art, Nueva York, 1993.

Américas, Convento de Santa Clara, Moguer, Huelva.

Ante América, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá; Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas; Queens Museum of Art, Nueva York, 1993; Centro Cultural de la Raza, San Diego, 1993; Spencer Museum, Lawrence, Kansas, 1993.

Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas.

1993 *Photography: Expanding the Collection*, The Whitney Museum of American Art, Nueva York.

I Am the Enunciator, Thread Waxing Space, Nueva York.

Andy Goldsworthy, Alfredo Jaar, Richard Long, Ana Mendieta, Elizabeth Newman, Ursula von Rydingsvard, Galerie Lelong, Nueva York.

Body Parts, Haines Gallery, San Francisco.

Personal Choice: Selections from Four Penn Alumni Collections: Carlos and Rosa de la Cruz, William and Phyllis Mack, Martin Z. Margulies, Ruth and Marvin Sackner, Institute of Contemporary Art, Pensilvania.

The Subject of Rape, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Differéntes Natures. Visions de l'Art Contemporain, La Défense, París.

1920, Exit Art, Nueva York.

Photoplay, Center for Fine Arts, Miami; Museo Amparo, Puebla; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey; Centro Cultural Consolidado, Caracas, 1994; MASPA/Museo de Arte de São Paulo, São Paulo, 1994; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1994; Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1994. [Comisariada por Lisa Philips.]

Beyond Boundaries: Art of the Sixties and Seventies, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

1994 *Transcending the Borders of Memory: Maria Brito, Maria Magdalena Campos-Pons, Maria Martínez-Canas, Ana Mendieta*, Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida.

Rejoining the Spiritual: The Land in Contemporary Latin American Art, Maryland Institute, Maryland.

Outside the Frame: Performance and the Object, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland; Snug Harbor Cultural Center, Nueva York.

Diferents Natures. Visions d'Art Contemporani, Palau de la Virreina, Barcelona.

Visceral Responses, Holly Solomon Gallery, Nueva York.

The Label Show: Contemporary Art and the Museum, Museum of Fine Arts, Boston.

A Sense of Place, Elizabeth Leach Gallery, Portland, Oregón.

American Voices: Latino Photography in the U.S. at FotoFest, Houston, Texas.

1995 *Vito Acconci, Janine Antoni, Matthew Barney, Chris Burden, Gilbert & George, Carter Kustera, Ana Mendieta, Bruce Nauman, Arnulf Rainer, Charles Ray, Carolee Schneemann, Hannah Wilke*, Nathalie Karg, Nueva York.

25th Anniversary Exhibition: Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo; Part III Reaffirming Spirituality, Museo del Barrio, Nueva York.

A Selected Survery, 1983-1995, Pat Hearn Gallery, Nueva York.

Latin American Women Artists, 1915-1995, Milwaukee Art Museum, Wisconsin; Phoenix Museum of Art, Arizona.

Féminin-Masculin: Le sexe de l'art?, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París.

Fact and Fiction: Photographs from the Permanent Collection, Whitney Museum of American Art at Champion, Stamford, Connecticut.

Under Glass, Charles Cowles Gallery, Nueva York.

XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, Fundaçao Cultural de Curitiba, Curitiba.

Sniper's Nest: Art that has Lived with Lucy R. Lippard, Center for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York.

Faith Hope Love Death, Kunsthalle Wien, Viena.

1996 *Inside the Visible*, Institute of Contemporary Art, Boston.

The Body as Membrane Body-Art, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense.

Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles.

Being Human: Lucian Freud, Ann Hamilton, Lilian Hsu-Flanders, Dennis Kardon, Sol LeWitt, Ana Mendieta, Laurie Simmons, Kiki Smith, Rabb Gallery, Museum of Fine Arts, Boston.

Bodyscape, Barbara Gross Galerie, Munich.

Cuba Siglo XX: Modernidad y Sincretismo, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas; Fundació La Caixa, Palma de Mallorca; Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

More than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts.

Divine Flesh: Contemporary Goddess Imagery, Artopia Gallery, Nueva York. [Comisariada por Suzanne Ramljak.]

Bibliografía

Monografías

Barreras del Rio, Petra y Perreault, John, *Ana Mendieta: A Retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1987.

Clearwater, Bonnie, (ed.), *Ana Mendieta, A Book of Works*, Grassfield Press, Miami Beach, Miami, 1993.

Jacob, Mary Jane, *The Silueta Series, 1973-1980*, Galerie Lelong, Nueva York, 1991.

Mosquera, Gerardo, *Rupestrian Sculptures/Esculturas Rupestres*, A.I.R. Gallery, Nueva York, 1981.

Power, Kevin, *Ana Mendieta*, Galería DV, San Sebastián, 1996.

Quevedo, Alberto, *Geo-Imago*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 1983.

Ana Mendieta: 1948-1985, Helsinki City Art Museum, Helsinki, 1996.

Libros colectivos (selección)

Breder, Hans y Foster, Stephen C., *Intermedia*, University of Iowa, Iowa, 1980.

Brentano, Robyn, y Savitt, Mark, *112 Workshop/ 112 Greene Street, History*, Artists and Artwork, New York University Press, Nueva York, 1981.

Broude, Norma y Garrard, Mary D., (ed.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's*, History and Impact, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1994.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1991.

Fichner-Rathus, Lois, *Understanding Art*, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1994.

Gadon, Elinor W., *The Once and Future Goddess: A Symbol for Our Time*, Harper and Row, Nueva York, 1988.

Hammond, Harmony, *Wrappings*, ISL Mussman Bruce, Nueva York, 1984.

Lippard, Lucy R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983.

Lippard, Lucy R., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art.*, E.P. Dutton, Nueva York, 1974.

Lucie-Smith, Edward, *Art in the Seventies*, Phaidon Press, Oxford, 1980.

Mapplethorpe, Robert, *Black Book*, St. Martin's Press, Nueva York, 1986.

Rosen, Randy y Brawer, Catherine C., *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream*, Abbeville Press, Nueva York, 1989.

Catálogos de exposiciones colectivas (selección)

1978 *Intermedia*, Gallery of New Concepts, School of Art & Art History, University of Iowa, Iowa, 1978.

1979 Gura, Jan, *Expressions of Self: Women and Autobiography*, Douglass College Art Gallery, Rutgers University, Nueva Brunswick, Nueva Jersey, 1979.

Karlin, Renata, *Window to the South: Works by Fourteen Contemporary Artists from Latin America*, Henry Street Settlement and Solidaridad Humana, Louis Abrons Arts for Living Center, Nueva York, 1979.

Lippard, Lucy R, *Exchanges I*, Henry Street Settlement, Louis Abrons Arts for Living Center, Nueva York, 1979.

1980 *Art Across the Park*, Central Park North, Nueva York, 1980.

1981 Griffin, Roberta, *Latin American Art: A Woman's View*, Frances Wolfson Art Gallery, Miami Dade Community College, Miami, 1981.

1982 Apgar, Evelyn, *Women Artist Series*, Douglass College, Rutgers University, Nueva Brunswick, Nueva Jersey, 1982.

Contemporary Outdoor Sculpture at the Guild, H. Spencer Clark, Toronto, 1982.

1984 *Annual Exhibition*, American Academy in Rome, Roma, 1984.

Goodall, Donald, *Aquí. 27 Latin American Artists Living and Working in the United States*, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles, 1984.

1985 Frank, Peter, *Awards in the Visual Arts 4*, Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, Carolina del Norte, 1985.

1986 Leval, Susana Torruella, *Caribbean Art/ African Currents*, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, 1986.

Lippard, Lucy R., *Made in the USA: Art from Cuba*, Amelie Wallace Gallery, State University of New York at Old Westbury, Nueva York, 1986.

Raven, Arlene, *Rape*, Ohio State University Gallery of Fine Art, Columbus, Ohío, 1986.

1987 Najjar, Eugenie y Shasha, Karen, *With Her Body in Mind*, Hera Gallery, Wakefield, Rhode Island, 1987.

1988 Nahas, Dominique, *Figures: Form and Fiction*, Everson Museum of Art, Nueva York, 1988.

Sims, Lowery S., *Ana Mendieta: A Personal Reminiscence*, Terne Gallery, Nueva York, 1988.

Wilson, Judith y Roth, Maria, *Autobiography in Her Own Images*, Latin American Gallery, Nueva York, 1988.

Just Like a Woman, Greenville County Museum of Art, Greenville, Carolina del Norte, 1988.

Eleventh Anniversary, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1988.

1989 Lurie, Sheldon M., *Latin American Art from the Private Collections of Maria and Luis Avellana, S.M. Lurie, Peter Menendez*, Interamerican Art Gallery, Miami Dade Community College, Miami, 1989.

Savino, Beatriz, *Earth: Latin America's Visions*, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, 1989.
Van Wagner, Judy Collinschan, *Lines of Vision: Drawings by Contemporary Women*, Hudson Hill Press, Nueva York, 1989.
1990 Blanc, Giulio y Herzberg, Julia P., *Sacred Forces: Contemporary and Historical Perspectives*, San Jose State University, San José, California, 1990.
Feldman, Melissa E., *Signs of Life, Process and Materials, 1960-1990*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1990.
Herzberg, Julia P., "Re-membering Identity: Vision of Connections,", *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980's*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, Nueva York, 1990.
Figurative Perspectives: Six Artists of Latin American Background, Rockland Center for the Arts, West Nyack, Nueva York, 1990.
Leval, Susana Torruella, *Signs of the Self Changing Perceptions*, Woodstock Artists Association, Woodstock, Nueva York, 1990.
1992 Villaespesa, Mar, *Plus Ultra; Américas*, Convento de Santa Clara, Moguer, Huelva, 1992. [Patrocinada por el Pabellón de Andalucía en EXPO '92 y producida por BNV.]
1993 Merewether, Charles, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, MOMA, Nueva York, 1993.
Philips, Lisa, *PhotoPlay: Obras de/Works from The Chase Manhattan Collection*, The Chase Manhattan Corp., Nueva York, 1993.
1994 Kwon, Miwon, *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the feminine*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994.
Sangster, Gary, (ed.), *Outside the Frame: Performance and the Object*, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, 1994.
Rejoining the Spiritual: The Land in Contemporary Latin American Art, Maryland Institute College of Art, Maryland, 1994.
FotoFest '94: The Fifht International Festival of Photography, FotoFest, Houston, 1994.
1995 Camacho, Jhovanny (ed.), *El Museo del Barrio 25th Anniversary Exhibition Part III: Reaffirming Spirituality*, Museo del Barrio, Nueva York, 1995.
Geissmar-Brandi, Christoph y Louis, Eleonora, *Glaube Hoffnung Liebe Tod*, Kunsthalle Wien y Graphische Sammlung Albertina, Viena, 1995.
Wright, Eileen y Scott, Polly (ed.), *Latin American Women Artists, 1915-1995*, Milwakee Art Museum, Milwakee, 1995.
1996 Borràs, M. L., Martínez, J. A., De la Nuez, I., Zaya, A., Valdés, E., Mosquera, G., Herrera, N., Molina, J. A. y Eligio, A., *Cuba Siglo XX, Modernidad y Sincretismo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas; Fundació La Caixa, Palma de Mallorca; Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1996.
Ramljak, Suzanne y Stone, Merlin, *Devine Flesh*, Artopia Gallery, Nueva York, 1996.
More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s, Brandeis University, Waltham, Massachusetts, 1996.

Artículos (selección)

1975 Lippard, Lucy R.: "Transformation Art", *Ms.*, Nueva York, vol. 4, nº 4, octubre 1975, pp. 33-34, 36, 38-39.

1976 Lippard, Lucy R.: "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", *Art in America*, Nueva York, mayo-junio 1976, p. 73-81.

1977 Lippard, Lucy R.: "Art Outdoors, In and Out of the Public Domain: A Slide Lecture", *Studio International*, Londres, nº 193, marzo 1977, pp. 83-90.

Lippard, Lucy R.: "Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art", *Chrysalis*, Boston, nº 2, marzo-abril 1977, pp. 31-47.

Lubell, Ellen: "Invitational", *Arts Magazine*, Nueva York, 52, nº 2, octubre 1977, p. 26.

1978 Orenstein, Gloria: "A Renaissance of Goddess Culture", *Fireweed*, Toronto, otoño 1978.

Orenstein, Gloria: "The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women", *Heresies*, Nueva York, primavera 1978, pp. 74-80; *Sommair*, París, nº 20, 1980.

1979 Alloway, Lawrence: Review, *The Nation*, Nueva York, 14-21 de julio 1979, p. 60.

Friedman, Jon R.: " Exchanges!", *Arts Magazine*, Nueva York, vol. 54, nº 3, noviembre 1979, p. 11.

"Third World Women", *Heresies*, Nueva York, vol. 2, 4, nº 8, invierno 1979, p. 89.

1980 Coker, Gylbert: " Ana Mendieta at A.I.R.", *Art in America*, Nueva York, vol. 68, nº 4, abril 1980, pp. 133-134.

Hanson, Bernard: *Art New England*, Filadelfia, noviembre 1980.

Heit, Janet: "Ana Mendieta", *Arts Magazine*, Nueva York, vol. 54, nº 5, enero 1980, p. 5.

Heit, Janet: "Speaking the Measure of Feminist Art", *Women Artists News*, Nueva York, vol. 5, nº 10, abril 1980, p. 3.

Larson, Kay: "Constructive Criticism", *The Village Voice*, Nueva York, 29 de octubre-4 de noviembre 1980, p. 85.

Mc Fadden, Sarah: "Going Places, Part II: The Outside Story", *Art in America*, Nueva York, vol. 68, nº 6, verano 1980, pp. 51-61.

Wilson, Judith: "Ana Mendieta Plants Her Garden", *The Village Voice*, Nueva York, 13-19 de agosto 1980, p. 71.

1981 Graham, David: "Women/Image/Nature", *The New Art Examiner*, Chicago, vol. 8, nº 8, mayo 1981, p. 19.

Hess, Elizabeth: "Group Flex", *The Village Voice*, Nueva York, 31 de diciembre-8 de enero 1981.

Lippard, Lucy R.: "Gardens: Some Metaphors for a Public Art", *Art in America*, Nueva York, vol. 69, nº 9, noviembre 1981, pp. 136-50.

Mendieta, Ana: "Venus Negra, based on a Cuban Legend", *Heresies*, Nueva York, vol. 4, 1, nº 13, 1981, p. 22.

Mosquera, Gerardo: "Ana Mendieta: Esculturas Rupestres", *Areito*, Nueva York, vol. 7, nº 28, 1981, pp. 54-56.

Stein, Judith E.: "Natural Disposition", *Afterimage*, Nueva York, vol. 8, nº 7, febrero 1981, pp. 14-15.

Tomás, Angel: "El Arte como Refugio", *El Caimán Barbudo*, La Habana, abril 1981, p. 26.

Wilson, Judith: "A Month at the Races", *The Village Voice*, Nueva York, vol. 26, nº 8, 18-24 de febrero 1981, p. 74.

Wilson, Judith: "Small Crafted Warnings", *The Village Voice*, Nueva York, vol. 26, nº 21, 20-26 de mayo 1981, p. 90.

Wright, Martha Mc Williams: "City Braces for *Guerilla Arts*", *Unicorn Times*, Washington D.C., marzo 1981, p. 44.

Artes Visuales, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F., junio 1981, p. 69.

"Women in Photography", *Exposure 19:3*, Nueva York, verano 1981.

Quiver 7, Tyler School of Art, Temple University, Filadelfia, vol. 2, nº 2, 1981.

1982 Arno, Michele: "Spring Fever", *Spring*, mayo 1982, p. 22.

Barracks, Barbara: "Ana Mendieta: Rupestrian Sculptures/ Esculturas Rupestres", *Art Express*, Nueva York, marzo-abril 1982.

Buckberrough, Sherry: "Real Art Ways/ Hartford-Ana Mendieta", *Art New England*, Filadelfia, junio 1982, p. 7.

Buján, Juan: "Ana Mendieta: La Llamada de la Tierra", *La Voz Hispana*, 26 de noviembre-2 de diciembre 1982, p. 19.

Goodman, Vera: "Women of the Americas Exhibit Excellence", *New Directions for Women*, Englewood, Nueva Jersey, noviembre-diciembre 1982.

Levin, Kim: "Art", *The Village Voice*, Nueva York, vol. 27, nº 42, 13-19 de octubre 1982, pp. 67-70.

Lippard, Lucy R.: "Making Manifest", *The Village Voice*, Nueva York, vol. 27, nº 5, 27 de enero-3 de febrero 1982, pp. 72-75.

Lippard, Lucy R.: "Revolting Issues", *The Village Voice*, Nueva York, 27 de julio 1982.

McConathy, Dale: "Architecture as Imagination of the Future/ Sculpture as Speculation on the Past", *Artscanada, Contingencies*, Canadá, noviembre 1982.

Rickey, Carrie: "Why Women Don't Express Themselves: Put the Blame On Boys, Mame", *The Village Voice*, Nueva York, vol. 27, nº 44, noviembre 1982, pp. 1, 79.

Zimmer, William: "Mendieta at Yvonne Seguy", *Art Now/New York, Gallery Guide*, Nueva York, noviembre 1982.

Zimmer, William: "Free Spirits", *Annals of the Insurgent Imagination*, vol. 1, 1982, p. 63.

Appearances, Nueva York, otoño 1982, nº 8, p. 38.

Flue, Franklin Furnace, Nueva York, vol. 2, nº 1, 1982, p. 9.

1983 Cockroft, Eva: "Culture and Survival", *Art and Artists*, Nueva York, febrero 1983, pp. 16-17.

Cockroft, Eva: "Latin American Women Artists at Central Hall", *Art in America*, Nueva York, vol. 71, nº 9, octubre 1983, p. 183.

Folliott, Sheila: "Expanding Powers", *Artweek*, Oakland, California, 1983, p. 6.

Lubell, Ellen: "Ana Mendieta at Yvonne Seguy", *Art in America*, Nueva York, vol. 71, nº 6, verano 1983, p. 161.

Heresies, Nueva York, vol. 4, 3, nº 15, 1983, p. 41.

1984 Mendieta, Ana: "Legionnaire", *The Drawing Legion*, Iowa, diciembre 1984, p. 82.

Mendieta, Ana: "Latin American Visual Thinking", *Art Awareness*, Lexington, Nueva York, verano 1984, pp. 4-5.

"Ana Mendieta Works", *Appearances*, Nueva York, nº 11, otoño 1984, p. 45.

1985 Lippard, Lucy R.: "Obituary", *Art in America*, Nueva York, vol. 73, noviembre 1985, p. 190.

Nodal, Al: "Obituary", *High Performance*, Los Angeles, vol. 8, nº 3, 1985, p. 3.

Wadler, Joyce: *New York*, Nueva York, diciembre 1985, pp. 36-46.

"Ana Mendieta 1948-1985", *Heresies*, Nueva York, vol. 5, 2, nº 18, 1985.

1986 Camnitzer, Luis: "Obituario, Ana Mendieta", *Arte en Colombia Internacional*, Bogotá, nº 29, 1986, p. 75.

Indiana, Gary: "Home", *The Village Voice*, Nueva York, 8 de julio 1986, p. 89.

Lippard, Lucy R.: "Cultural Exchange; Made in the U.S.A., Art from Cuba", *Art in America*, Nueva York, nº 74, abril 1986, pp. 27-35.

Rich, Ruby: "The Screaming Silence", *The Village Voice*, Nueva York, 16-23 de septiembre 1986, pp. 23-24.

Tully, Judd: "In Homage to Ana Mendieta", *New Art Examiner*, Chicago, vol. 13, nº 9, mayo 1986, pp. 59-60.

1987 Levin, Kim: "An Alternative Guide to the New Season", *The Village Voice*, Nueva York, 22 de septiembre 1987, p. 103.

Mosquera, Gerardo: "La Ultima Silueta", *El Caimán Barbudo*, La Habana, febrero 1987, p. 23.

1988 Bass, Ruth: "New York? New York!", *Art Talk*, junio/julio 1988.

Buján, Juan: "The New Museum: Retrospectiva de Ana Mendieta", *La Voz Hispana*, 28 de enero-3 de febrero 1988, p. 20.

Camnitzer, Luis: "Ana Mendieta en el New Museum de Nueva York", *Arte en Colombia Internacional,* Bogotá, nº 38, diciembre 1988, pp. 44-49.

Eshleman, Clayton and Caryl: "Earth from Cuba, Sand from Varadero; A Tribute to Ana Mendieta", *Sulfur 22,* Ypsilanti, Míchigan, Eastern Michigan University, primavera 1988, pp. 54-114.

Galligan, Gregory: "Ana Mendieta: A Retrospective", *Arts Magazine,* Nueva York, vol. 62, nº 8, abril 1988, pp. 48-49.

Johnson, Ken: "Ana Mendieta at the New Museum of Contemporary Art", *Art in America,* Nueva York, marzo 1988, pp. 153-154.

Kerner, Howard A.: "Our Bodies, Our Selves", *Syracuse New Times,* Siracusa, 28 de septiembre-5 de octubre 1988.

Kuspit, Donald: "Ana Mendieta, New Museum of Contemporary Art", *ArtForum,* Nueva York, vol. XXVI, nº 6, febrero 1988, p. 144.

Mendieta, Raquel: "Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess", *Latin American Literature and Arts,* Nueva York, nº 39, enero-junio 1988, pp. 38-39.

Morgan, Robert C.: "Ana Mendieta", *Arts Magazine,* Nueva York, marzo 1988, p. 111.

Raven, Arlene: "Ana Mendieta: New Museum of Contemporary Art", *New Art Examiner,* Chicago, vol. 15, nº 6, pp. 64-65.

Robins, Corrine: "Farewell to Minimalism", *American Book Review,* Nueva York, vol. 9, nº 6, enero-febrero 1988, pp. 3, 5.

Rubiano, Dora: "Figures: Form and Fiction", *Everson Museum of Art Bulletin,* Everson, septiembre 1988.

Rubiano, Dora: "Reviews", *Flash Art,* Milán/Nueva York, nº 139, marzo-abril 1988, pp. 112-113.

1989 Canogar, Daniel: "Los procesos naturales", *Lápiz,* Madrid, nº 60, verano 1989, p. 55.

Castillo, Ana: "The Evolution of Chicana Erotica", *Heresies,* Nueva York, vol. 6, 4, nº 24, 1989, pp. 50-51.

1990 Moorman, Margaret: "Ana Mendieta", *Art News,* Nueva York, enero 1990, p. 172.

1991 Karlins, N. F.: "When Art Meets Nature", *The Westsider & The Chelsea Clinton News,* Nueva York, 18-24 de julio 1991.

Reid, Calvin: "Multi Site Exhibitions: Inside/Outside", *Art In America,* Nueva York, enero 1991, pp. 56-63.

Thorson, Alice: "Colliding realities", *The New Art Examiner,* Chicago, mayo 1991, pp. 33-34.

1992 Brody, Jacky: "Ana Mendieta", *The Print Collector's Newsletter,* Nueva York, vol. XXIII, nº 5, noviembre-diciembre 1992.

Camhi, Leslie: "Ana Mendieta at Galerie Lelong", *Art In America,* Nueva York, septiembre 1992, p. 127.

Grande, John K.: "Comme un Oiseau Sans Pattes", *Vie Des Arts*, Montreal, nº 146, primavera 1992, p. 8.

Nesbitt, Lois E.: "Ana Mendieta", *Artforum*, Nueva York, vol. XXX, nº 7, marzo 1992, pp. 106-107.

Rauch, Heidi, and Suro, Federico: "Ana Mendieta's Primal Scream", *Americas*, vol. 44, nº 5, 1992, pp. 45-48.

Roleke, Margaret: "Installation Art: The View from New York", *Women's Art*, nº 46, mayo-junio 1992.

Rubiano, German: "Barro de America", *Art Nexus*, Miami; *Arte en Colombia*, Bogotá, nº 52, octubre 1992, pp. 64-67.

Sentís, Mireia: "Ana Mendieta: la Silueta del destino", *El Europeo*, Madrid, nº 43, otoño 1992, pp. 80-91.

Spero, Nancy: "Tracing Ana Mendieta", *ArtForum*, Nueva York, vol. XXX, nº 8, abril 1992, pp. 75-77.

Valdés, Gustavo: "Ana Mendieta: La Serie "Silueta" en Galerie Lelong", *Noticias de Arte*, enero 1992.

Wollheim, Richard: "Painting, Drawing and Sculpture in the Reagan Years", *Modern Painters*, Londres, vol. 5, nº 3, otoño 1992, p. 49-53.

1993 Fusco, Coco: "Las Huellas de ana Mendieta", *Poliester 4*, Roma Sur, México D. F., invierno 1993, pp. 75-79.

Leffingwell, Edward: "Latin Soliloquies", *Art in America*, Nueva York, diciembre 1993, pp. 73-83.

"Ana Mendieta", *Art Presence*, nº 2, enero-febrero 1993.

"Les silhouettes d'Ana Mendieta", *Beaux Arts*, París, nº 109, febrero 1993, p. 88.

"Art off the Canvas", *Mid Town Resident*, Nueva York, abril 1993.

1994 Allara, Pamela: "Matter of Fact: Alice Neel's Pregnant Nudes", *American Art*, Nueva York, primavera 1994, pp. 7-31.

Apple, Jacki: "Performance art is dead, long live performance art!", *High Performance*, Los Angeles, vol. 17, nº 2, verano 1994, pp. 54-59.

Danto, Ginger: "A clearing in the woods", *Artnews*, Nueva York, vol. 93, nº 2, febrero 1994, pp. 116-119.

Giffels, David: Now on Stage: Thomas Mulready and his Incredible Expanding Festival", *Northern Ohio Live*, Ohío, febrero 1994, pp. 20-22, 67-68.

Leffingwell, Edward: Reviews, *NY Press*, Nueva York, 21-27 de diciembre 1994, p. 64.

Pini, Ivonne: "Ana Mendieta: A Book of Works", *Art Nexus*, Miami, nº 12, abril-junio 1994.

1996 Schmidt, Barbara U.: "Ana Mendieta", *Artscribe*, Ausstellungen, marzo-abril 1996, p. 64.



Catálogo de obra

1 *Facial Cosmetic Variations.* [Láminas 1-8]
Enero-Febrero 1972
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

2 *Glass on body.* [Láminas 9-21]
Enero-Marzo 1972
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

3 *Facial Hair Transplant.* [Láminas 22-28]
Marzo-Abril 1972
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Hans Breder:" El poeta Morti Skalar se afeitó la barba y Ana se la puso sobre su cara. Esta pieza no venía de Duchamp, sino de una serie de obras de *body art* y de transferencia realizadas por artistas como Vito Acconci y Dennis Oppenheim".
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

4 *Feathers on a Woman.* [Láminas 35-44]
Septiembre-Octubre 1972
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

5 *Death of a Chicken.* [Láminas 29-34]
Noviembre 1972
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

6 *Tied-Up Woman.* [Láminas 45-48]
Febrero 1973
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

7 *Rape Scene.* [Láminas 49-55]
Abril 1973
Performance.
Apartamento de la artista, Iowa.
Serie realizada como reacción a la violación de una estudiante.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

8 *People Looking at Blood. Moffit.* [Láminas 56-66]
Mayo 1973
Performance.
Iowa.
Moffit era el nombre del propietario de los apartamentos en los que vivía la artista y ésta derramó sangre y visceras sobre la acera.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

9 *Mutilated Body in Landscape.* [Lámina 67]
Agosto 1973
Performance.
Hotel Principal, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

10 *Sin título.* [Láminas 68-70]
Agosto 1973
Performance.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

11 *Sin título.* [Lámina 71]
Agosto 1973.
Performance.
Hotel Principal, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

12 *Sin título.* [Láminas 72-73]
Agosto 1973
Performance.
Convento de Cuilapán, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

13 *Flowers on Body.* [Láminas 74-76]
Agosto 1973
Performance.
El Yagul, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

14 *Sin título.* [Lámina 177]
1973-77
Arcilla seca esculpida sobre rocas.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

15 *Body Prints.* [Láminas 80-84]
Diciembre 1974
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

16 *Body Tracks.* [Láminas 85-90]
Diciembre 1974
Performance.
Taller de Hans Breder, University of Iowa, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

17 *On Giving Life.* [Láminas 77-79]
Junio-Julio 1975
Performance.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

18 *Sin título.* [Láminas 111-116]
Serie Silueta de Cenizas.
1975
Silueta de tela y pólvora.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

19 *Sin título.* [Láminas 126-128]
Serie Siluetas.
1976
Silueta de pigmento rojo sobre arena.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

20 *Sin título.* [Láminas 129-131]
Serie Siluetas.
1976
Silueta de flores rojas sobre arena.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

21 *Sin título.* [Lámina 132]
Serie Siluetas.
1976
Silueta de tela blanca sobre madera seca.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

22 *Sin título.* [Láminas 133-135]
Serie Siluetas.
1976
Silueta de tela blanca sobre pared y suelo.
Tumba zapoteca, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

23 *Anima.* [Lámina 136]
Serie Silueta de Cohetes.
1976
Performance.
Oaxaca, México.
Performance con cohetes y armadura de bambú y cuerda.
National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

24 *Anima.* [Lámina 137]
Serie Silueta de Cohetes.
1976
Armadura de bambú y cuerda.
180.3 x 88.9 x 2.5 cm.
Objeto utilizado en *performance*, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

25 *Entierro del Ñáñigo.* [Láminas 138-140]
1976
Velas negras de vudú.
201 x 99 x 25.4 cm.
112 Greene Street Gallery, Nueva York.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

26 *Sin título.* [Lámina 92]
Serie Árbol de la Vida.
1977
Performance.
Old Man's Creek, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

27 *Sin título.* [Lámina 142]
1977
Tierra y velas de vudú.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

28 *Sin título.* [Lámina 143]
1977
Tierra y velas de vudú.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

29 *El Ixchell negro.* [Lámina 144]
1977
Silueta de tierra.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

30 *El Ixchell negro.* [Lámina 145]
1977
Ana Mendieta envuelta en tela negra y tierra.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

31 *Sin título.* [Lámina 146]
Conjuro a Olokun-Yemayá.
1977
Ana Mendieta envuelta en tela negra sobre arena.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

32 *Sin título.* [Lámina 147]
Conjuro a Olokun-Yemayá.
1977
Silueta excavada en la tierra.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

33 *Sin título.* [Lámina 149]
Serie Fetiches.
1977
Silueta de arena y ramas.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

34 *Sin título.* [Lámina 150]
Serie Siluetas.
1977
Silueta de barro y pigmento rojo.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

35 *Sin título.* [Lámina 151]
Serie Siluetas.
1977
Silueta de barro y hierba.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

36 *Sin título.* [Lámina 161]
Serie Siluetas.
1977
Silueta de tierra y musgo.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

37 *Sin título.* [Lámina 166]
Serie Siluetas.
1977
Silueta de maderas y ramas secas sobre arena.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

38 *Sin título.* [Lámina 167]
Serie Siluetas.
1977
Silueta con ramas y raíces sobre arena.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

39 *Las tumbas.* [Lámina 176]
1977
Arcilla seca esculpida sobre rocas.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

40 *Sin título.* [Láminas 117-122]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de tierra y pólvora.
Old Man's Creek, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

41 *Sin título.* [Láminas 123-125]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de nieve.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

42 *Sin título.* [Lámina 148]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

43 *Sin título.* [Lámina 155]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de hierba.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

44 *Sin título.* [Lámina 156]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de tierra y hierba
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

45 *Sin título.* [Lámina 157]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de hierba y flores.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

46 *Sin título.* [Lámina 160]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de hierba con huellas de mano quemada.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

47 *Sin título.* [Lámina 163]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de ramas secas en un tronco de árbol.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

48 *Sin título.* [Lámina 164]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de ramas secas en un árbol.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

49 *Sin título.* [Lámina 165]
Serie Siluetas.
1978
Silueta de hierbas, maderas y raíces secas.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

50 *Sin título.* [Lámina 141]
ca. 1978
Libro en blanco quemado con huellas de mano.
29.8 x 29.8 cm. (libro cerrado)
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

51 *Sin título.* [Lámina 91]
1979
Performance.
Old Man's Creek, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

52 *Sin título* (Volcán). [Láminas 93-99]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de tierra y pólvora.
Sharon Center, Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

53 *Sin título.* [Láminas 105-110]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de pólvora.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

54 *Sin título.* [Lámina 152]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de barro y tela.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

55 *Sin título.* [Lámina 153]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

56 *Sin título.* [Lámina 154]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de barro y hierba.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

57 *Sin título.* [Lámina 158]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de hierbas y flores amarillas.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

58 *Sin título.* [Lámina 159]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de hierba.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

59 *Sin título.* [Lámina 162]
Serie Siluetas.
1979
Silueta de musgo sobre roca.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

60 *Sin título.* [Lámina 219]
1979
Arena y suciedad sobre papel.
45 x 40 cm.
Colección Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.
Foto cortesía: Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.

61 *Sin título.* [Láminas 100-104]
Serie Siluetas.
1980
Silueta de tierra y pólvora.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

62 *Sin título.* [Lámina 183]
Serie Siluetas.
1980
Lecho excavado en arcilla.
Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

63 *Sin título.* [Lámina 184]
Serie Siluetas.
1980
Lecho excavado en arcilla con corazón de piedra.
Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

64 *Sin título.* [Lámina 185]
Serie Siluetas.
1980
Lecho excavado en arcilla con raíces.
Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

65 *Sin título.* [Lámina 186]
Serie Siluetas.
1980
Lecho excavado en arcilla con raíces.
Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

66 *Sin título.* [Lámina 187]
Serie Siluetas.
1980
Lecho excavado en arcilla.
Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

67 *Sin título.* [Lámina 188]
Serie Siluetas.
1980
Figura esculpida en arcilla.
Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

68 *Sin título.* [Láminas 209-210]
Serie Siluetas.
1980
Siluetas de pigmento rojo en pared rocosa.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

69 *Sin título.* [Láminas 211-212]
Serie Siluetas.
1980
Siluetas de pigmento negro en pared rocosa.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

70 *Ochum.* [Lámina 168]
1981
Figura esculpida con barro.
Miami
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

71 *Sin título.* [Lámina 190]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

72 *Guanaroca* (Primera mujer). [Lámina 191]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

73 *Iyaré* (Madre). [Lámina 192]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

74 *Atabey* (Madre de las aguas). [Lámina 193]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

75 *Guabancex* (Diosa del viento). [Lámina 194]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

76 *Guabancex* (Diosa del viento). [Lámina 195]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

77 *Itiba Cahubaba* (Vieja madre ensangrentada). [Lámina 196]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

78 *Guacar* (Nuestra menstruación). [Lámina 197]
Serie Escultura Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

79 *Guanaroca* (Primera mujer). [Lámina 198]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida.
Cueva del Aguila, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

80 *Bacayú* (Lucero del día). [Lámina 199]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Piedra esculpida y pintada.
Escaleras de Jaruco, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

81 *Maroya* (Luna). [Lámina 200]
Serie Esculturas Rupestres.
1981
Pared rocosa esculpida y pintada.
Escaleras de Jaruco, Parque Jaruco, La Habana.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

82 *Itiba Cahubaba* (Vieja madre ensangrentada). [Lámina 213]
Serie Amategram.
1981
Acrílico sobre papel corteza.
40 x 29.2 cm.
Colección Raquelín Mendieta, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

83 *Sin título.* [Lámina 215]
Serie Amategram.
1981
Técnica mixta sobre papel corteza.
81.2 x 62.2 cm.
Colección Diane y Bruce Halle, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

84 *Sin título.* [Lámina 252]
1981
Tinta sobre papel.
14.9 x 9.8 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

85 *Sin título.* [Lámina 214]
Serie Amategram.
1981- 82
Acrílico sobre papel corteza.
34.9 x 28.5 cm.
Colección Sondra Gilman y Celso González-Falla, Nueva York.
Foto cortesía: Sondra Gilman y Celso González-Falla, Nueva York.

86 *La concha de Venus.* [Lámina 216]
Serie Amategram.
1981-82
Acrílico sobre papel corteza.
40.6 x 30.4 cm.
Colección Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.
Foto cortesía: Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.

87 *Sin título.* [Lámina 233]
1981-1984
Lápiz sobre papel.
33 x 21 cm.
Legado de Ana Mendieta , Galerie Lelong y Barbara Gross Galerie.
Foto cortesía: Barbara Gross Galerie, Munich.

88 *Sin título.* [Lámina 244]
1981-1984
Acuarela sobre papel.
50.1 x 35.2 cm.
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohío.
Oberlin Friends of Art Fund. and Roush Fund. for Contemporary Art, 1995.
Foto cortesía: Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohío.

89 *Sin título.* [Lámina 248]
1981-1984
Acuarela sobre papel.
31.4 x 24.1 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

90 *Sin título.* [Lámina 231]
ca. 1981-84
Dibujo calcado de dos hojas sobre papel.
17.5 x 12.4 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

91 *Sin título.* [Lámina 234]
ca. 1981-1984
Bolígrafo negro sobre papel.
33 x 21 cm.
Legado de Ana Mendieta , Galerie Lelong y Barbara Gross Galerie.
Foto cortesía: Barbara Gross Galerie, Munich.

92 *Sin título.* [Lámina 242]
ca.1981- 1984
Acuarela sobre papel Fabriano.
48.3 x 33 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

93 *Sin título.* [Lámina 232]
1981-84
Lápiz sobre papel.
28 x 21 cm.
Legado de Ana Mendieta, Galerie Lelong y Barbara Gross Galerie.
Foto cortesía: Barbara Gross Galerie, Munich.

94 *Sin título.* [Lámina 250]
ca.1981-1984
Acuarela sobre papel.
30.4 x 22.8 cm.
Colección Cristina Delgado y Stephen Frederick Olsen, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

95 *Sin título.* [Lámina 251]
ca. 1981-1984
Bolígrafo negro sobre papel.
33 x 21.2 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

96 *El árbol de la vida.* [Lámina 261]
1982
Alambre y hojas en tronco de árbol.
Dimensiones variables.
The Lowe Museum, Miami.
Colección Juan R. Lezcano, Miami.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

97 *Madre Selva.* [Lámina 253]
1982
Latex, yeso y tierra sobre madera contrachapada.
198 x 91.4 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

98 *Sin título.* [Lámina 223]
1982
Técnica mixta sobre hoja.
19.05 x 10.79 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

99 *Sin título.* [Lámina 221]
1982
Dibujo sobre hoja.
19.6 x 11.7 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

100 *Tallus mater* (Madre tallo). [Lámina 230]
1982
Raíces de ficus.
153.7 x 61.6 x 10.2 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

101 *Sin título.* [Lámina 226]
1982
Técnica mixta sobre hoja.
15.2 x 11.4 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

102 *Sin título.* [Lámina 224]
ca.1982
Lápiz sobre hoja.
21.5 x 12.7 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

103 *Sin título.* [Lámina 222]
1982
Dibujo sobre hoja.
19.6 x 13.3 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

104 *Sin título.* [Lámina 220]
1982
Dibujo sobre hoja.
17,1 x 12.7 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

105 *Sin título.* [Lámina 217]
Serie Amategram.
1982
Acrílico sobre papel corteza.
41.2 x 31.5 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, adquisición del Museo, 1991, Washington D.C.
Fotógrafo: Lee Stalsworth.

106 *El laberinto de Venus.* [Lámina 201-203]
1982
Pared rocosa esculpida.
Canadá.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

107 *Sin título.* [Láminas 178-182]
Serie Siluetas.
1982
Siluetas de piedras.
Pennsylvania Quarry, Pensilvania.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

108 *Laberinto de Venus.* [Lámina 174]
1982
Figura esculpida con barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

109 *Sin título.* [Lámina 172]
Serie La Jungla.
1982
Figura esculpida con barro.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

110 *Laberinto de Venus.* [Lámina 175]
1982
Figura esculpida con barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

111 *Sin título.* [Lámina 173]
Serie La Jungla.
1982
Figura esculpida con barro.
México.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

112 *Sin título.* [Lámina 169]
1983
Figura esculpida con barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

113 *Sin título.* [Lámina 171]
1983
Figura esculpida con barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

114 *Sin título.* [Láminas 204-208]
1983
Figuras esculpidas en tierra.
Long Island, Nueva York.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

115 *La vivificación de la carne.* [Lámina 218]
Serie Amategram.
1983
Acrílico sobre papel corteza.
61.4 x 41.4 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, adquisición del Museo, 1991, Washington D.C.
Fotógrafo: Lee Stalsworth.

116 *Sin título.* [Lámina 170]
1983
Figura esculpida con barro.
Iowa.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

117 *Sin título.* [Lámina 243]
Serie mujer de arena.
1983
Arena y pegamento sobre madera.
139.7 x 66 X 7.62 cm.
Colección Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.
Foto cortesía: Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.

118 *Sin título.* [Lámina 245]
1983
Arena y pegamento sobre madera.
160 x 94.9 x 5.1 cm.
Colección Raquelín Mendieta, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

119 *Sin título.* [Lámina 255]
ca. 1983
Lápiz sobre papel.
31.7 x 24.1 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

120 *Sin título.* [Lámina 257]
ca.1983-1984
Tinta sobre papel.
29.5 x 20.9 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

121 *Surcos.* [Lámina 262]
1983-84
Surco de hierba.
Dimensiones variables.
Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.
Colección Raquelín Mendieta, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

122 *Sin título.* [Lámina 258]
ca. 1983-1984
Tinta sobre papel.
29.5 x 20.9 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

123 *Figura de barro.* [Lámina 256]
ca. 1983-1984
Tierra y pegamento sobre madera.
Dos piezas: 71.1 x 45.7 x 6.35 cm; Dos piezas : 81.3 x 45.7 x 6.35 cm; Una pieza: 27.9 x 21 x 6.35 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

124 *Totem-Grove.* [Láminas 240-241]
1983-1985
4 troncos semicirculares tallados y quemados con pólvora.
185.4 x 38.4 cm; 188.5 x 63.5 cm; 198.1 x 100.3 cm; 203.2 x 119.3 cm.
Colección Raquelín e Ignacio Mendieta, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

125 *Figura con Gnanga.* [Lámina 259]
1984
Tierra y pegamento sobre madera.
88.9 x 78.7 x 6.35; 94 x 5 x 6.35 cm.
Colección Ignacio Mendieta, Nueva York
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

126 *Nacida del Nilo.* [Lámina 249]
1984
Tierra y pegamento sobre madera.
156.2 x 49.5 x 6.3 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Foto cortesía: The Museum of Modern Art, Nueva York.

127 *Sin título.* [Lámina 247]
1984
Tierra y pegamento sobre madera.
4.8 x 156.7 x 51.7 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, adquisición del Museo, 1995, Washington D.C.
Fotografía: Ricardo Blanc.

128 *Sin título.* [Lámina 254]
1984
Tierra y pegamento sobre madera.
Dos piezas: 99.1 x 86.4 x 3.8 cm ; 91.4 x 86.3 x 3.81 cm.
Colección Deedie Rose, Dallas.
Fotógrafo: Herbert Lotz.

129 *Sin título.* [Lámina 229]
ca. 1984
Técnica mixta sobre hoja.
33.3 x 16.5 cm
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

130 *Sin título.* [Lámina 227]
ca.1984
Dibujo sobre hoja.
38.1 x 17.78 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

131 *Sin título.* [Lámina 225]
ca. 1984
Dibujo sobre hoja.
19.6 x 12.7 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

132 *Sin título.* [Lámina 228]
ca. 1984
Dibujo sobre hoja.
24.1 x 10.7 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

133 *Mujer de helecho.* [Lámina 260]
1985
Raíces de helecho.
143.5 x 20.3 x 35.56 cm.
Colección Raquelín Mendieta, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

134 *Sin título.* [Lámina 246]
ca. 1985
Acuarela sobre papel.
31.4 x 23. 8 cm.
Colección Caroline y Dick Anderson, Greenwich.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

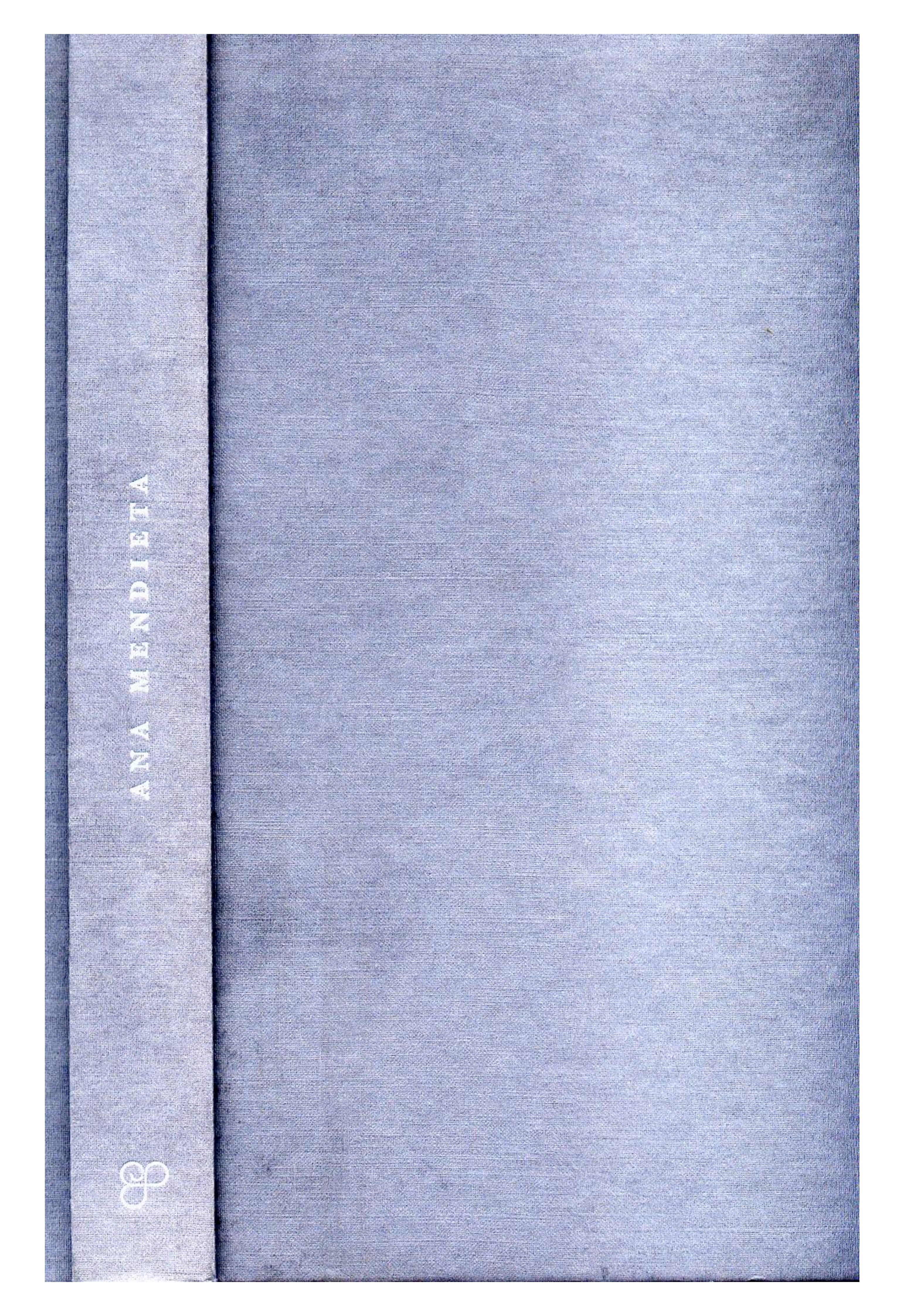
135 *Sin título.* [Lámina 239]
1985
Madera tallada y quemada con pólvora.
166.7 x 33 x 2.54 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

136 *Sin título.* [Lámina 237]
1985
Madera tallada y quemada con pólvora.
201.3 x 29.2 x 7.6 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

137 *Sin título.* [Lámina 235]
1985
Madera tallada y quemada con pólvora.
138.4 x 52.1 cm.
Colección Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.
Foto cortesía: Carlos y Rosa de la Cruz, Miami.

138 *Sin título.* [Lámina 238]
1985
Madera tallada y quemada con pólvora.
204.5 x 28.6 x 3.8 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

139 *Sin título.* [Lámina 236]
1985
Madera tallada y quemada con pólvora.
154.9 x 22.9 x 3.8 cm.
Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.


ANA MENDIETA

Ana Mendieta

Gloria Moure

Infancia truncada por la tragedia y muerte accidental violenta enmarcan hoy la vida y la trayectoria creativa de Ana Mendieta. Esto quiere decir que no podemos sustraernos ya al aura mítica que rodea su nombre y su recuerdo. Sin embargo, es preciso que ese contenido mítico inevitable no tergiverse ni confunda el legado que ella nos dejó. Y mucho menos, que cause que sus obras y su aproximación creativa sean utilizadas como armas arrojadizas por agitadores culturales deshonestos. Esta publicación trata de cubrir eficazmente estos objetivos a la vez que pretende hacer más pública su figura, para que la crónica del arte contemporáneo le rinda el tributo que merece sobradamente.

Gloria Moure, actualmente directora del Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, realiza a lo largo de este volumen un completo recorrido por la obra de Ana Mendieta. Además de la abundante información visual —que incluye las *performances* de los años sesenta hasta ahora inéditas—, el libro cuenta con interesantes contribuciones teóricas de Donald Kuspit, Charles Merewether, Mary Sabbatino y de la propia Gloria Moure, además de un texto de Raquelín Mendieta, hermana de la artista, y una cuidada selección de escritos, cartas y anotaciones personales. De estos textos se deduce que tenía esperanza, pues se consideraba a sí misma la prehistoria de un futuro posiblemente feliz, en el que la cultura, el conocimiento y la información no se utilizasen como instrumento de poder, sino como herramienta de libertad.

244 ilustraciones en color y
18 en blanco y negro